

I Ballets Russes di Diaghilev
tra storia e mito



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA

Fondazione

L'arte armonica

5
Serie IV, Iconografia e cataloghi

L'arte armonica

Direttore di collana

Alberto Basso

Responsabile editoriale

Annalisa Bini

Art director

Silvana Amato

I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito

a cura di Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay

PARTE II

Testi originali ed altri saggi in formato digitale



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

*Questo volume è stato pubblicato grazie al contributo
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali*

Redazione, impaginazione, esempi

Roberto Grisley

Traduzioni

Roberto Grisley [Stephanie Jordan], Patrizia Veroli [Jean-Michel Nectoux,
Stephen Press, Tim Scholl, Gianfranco Vinay (alle pp. 111-124 e 157-160)]

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

Composizione tipografica in Cycles di Sumner Stone

© 2013 by Accademia Nazionale di Santa Cecilia per la grafica e i testi

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-95341-47-7

www.santacecilia.it

Tutte le fotografie riprodotte nel volume
(con l'eccezione della n. 012, proveniente dalla Collezione José Sasportes)
sono conservate presso la Bibliothèque Nationale de France.
L'editore è a disposizione degli aventi diritto
per quanto riguarda fonti iconografiche non identificate.

Soci Fondatori dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Istituzionali Stato Italiano, Roma Capitale, Provincia di Roma,
Camera di Commercio di Roma, Regione Lazio.
Privati ENEL, BNL-Gruppo BNP Paribas, Telecom Italia, Autostrade per l'Italia,
Astaldi, Poste italiane, Ferrovie dello Stato italiane
Sponsor istituzionale Lottomatica

Sommario dell'opera

- 7 Introduzione
- 13 Il mito dei Ballets Russes
PATRIZIA VEROLI
- 29 I Ballets Russes alla prova del 'moderno'
GIANFRANCO VINAY
- 39 Serge Diaghilev.
Il musicista, il collezionista, il critico d'arte
JEAN-MICHEL NECTOUX
- 53 La riscrittura della storia. Fokine, Diaghilev e il nuovo balletto russo
TIM SCHOLL
- 65 Un *Sacre* per tutti e per nessuno
GIANFRANCO VINAY
- 85 Il *Sacre du printemps*: mito e tradizione nella musica e nella danza
STEPHANIE JORDAN
- 111 Un "organismo artistico in stato di difesa".
La ricezione parigina delle opere di Stravinskij
prodotte da Diaghilev dal 1914 al 1929
GIANFRANCO VINAY
- 163 Prokof'ev e Diaghilev. Come mantenere la Russia nei Ballets Russes
STEPHEN D. PRESS
- 181 I Ballets Russes in Italia
PATRIZIA VEROLI
- 201 L'eredità inesauribile dei Ballets Russes
JOSÉ SASPORTES
- INSERTO ICONOGRAFICO
- 211 *Huitième Saison russe (Ballets. Opéras) à Paris, 1913*
- DOCUMENTI
- 241 Due scritti di Serge Diaghilev
PATRIZIA VEROLI
- 255 I Ballets Russes. Cronistoria della compagnia (1909-1929)

- 263 Bibliografia
272 Filmografia
275 Indice dei nomi
289 Indice dei balletti e delle opere
295 Profili biografici degli autori

TESTI ALLEGATI IN FORMATO DIGITALE (<http://bibliomediateca.santacecilia.it>)

Gli spettacoli prodotti da Diaghilev 1908-1929

PATRIZIA VEROLI

Le tournée dei Ballets Russes in Italia

PATRIZIA VEROLI

Rosetta ed Enrico Mascagni ballerini con Diaghilev

PATRIZIA VEROLI

DOCUMENTI E ICONOGRAFIA

TESTI DEL VOLUME IN LINGUA ORIGINALE O TRADOTTI DALL'ITALIANO

Le mythe des Ballets Russes

PATRIZIA VEROLI

“Un organisme artistique en état de défense”. La réception parisienne des œuvres stravinskiennes produites par Diaghilev de 1914 à 1929

GIANFRANCO VINAY

Les Ballets Russes en Italie

PATRIZIA VEROLI

Diaghilev avant Diaghilev. Sergueï, musicien, collectionneur et critique d'art

JEAN-MICHEL NECTOUX

Prokofiev and Diaghilev. Keeping the “Russes” in the Ballets Russes

STEPHEN PRESS

Le Sacre du Printemps: A Mythological Tradition in Music and Dance

STEPHANIE JORDAN

Rewriting History: Fokine, Diaghilev, and the New Russian Ballet

TIM SCHOLL

Elenco alfabetico dei nomi citati

Gli spettacoli prodotti da Diaghilev 1908-1929

Patrizia Veroli

Questa cronologia è dedicata a Carlo Marinelli Roscioni (Roma, 2 agosto 1929-19 gennaio 2014), che ha dedicato la sua vita a raccogliere, ordinare e trasmettere la cronologia di molti teatri italiani. Possa il suo infinito amore per il teatro essere un esempio per le nuove generazioni.

Questo elenco è basato sulla prima rappresentazione di tutti gli spettacoli prodotti da Diaghilev. Si è voluto mettere il lettore e lo studioso direttamente a contatto con le fonti primarie (trascritte), nella convinzione che esse si prestino a riflessioni feconde su spettacoli irrimediabilmente perduti nella loro prima identità, e sui tempi e i modi in cui certi concetti (ad esempio quello di “coreografo”) sono diventati di dominio comune. Non sfuggirà in merito la indicazione “groupes et danses de Fokine”, utilizzata per l'appunto per i primi balletti di Fokine, al posto del più atteso termine “coreografia di”. Forse all'epoca si intendeva così distinguere tra parti mimate e parti danzate? Questo implicherebbe una notevole importanza della mimica, che, almeno nelle produzioni diaghileviane, si sarebbe poi andata ‘sciogliendo’ sempre più in danza nel corso degli anni.

Salvo che per le produzioni realizzate a Monte Carlo,¹ i dati relativi alle prime rappresentazioni (da cui è stato omesso il libretto) sono stati pertanto attinti ai programmi originali, e le cronologie già pubblicate, che peraltro non trascrivono mai in modo esteso i dati presenti sul programma di sala o sulla locandina, sono state consultate a fine di controllo. Quando il programma della prima rappresentazione non è stato reperito (ad es. quello delle *Donne di buon umore*), sono stati riportati i dati che figurano nella recita immediatamente successiva, il cui programma è stato possibile consultare.

L'elenco include opere, balletti e altri tipi di spettacolo, nella considerazione sia dell'importanza che per Diaghilev

hanno avuto tutti i generi di teatro musicale, sia dell'originalità delle sue presentazioni, che in più di un caso hanno innovato alla messinscena a lui contemporanea. In presenza di opere eseguite coi ballerini in scena e i cantanti nella fossa orchestrale o in apposite cantorie sulla scena, si è parlato spesso di opere-ballo, invocando una tipologia antica per normalizzare la innovatività della presentazione.² Si pensi anche a spettacoli come la ben poco nota *Bataille de Kerjenetz*, un'esecuzione orchestrale che Diaghilev volle venisse ascoltata mentre si contemplava un pannello pittorico ideato per l'occasione, e al ben più famoso *Feu d'artifice*, che rispose allo stesso fine di mobilitare la percezione plurisensoriale del pubblico. Ambedue erano presentazioni di colori (forme plastiche soggette ad accensioni elettriche, nel caso del secondo brano musicale) e musica, che non possono rientrare né nella categoria dei balletti, né in quella delle opere.

La data del debutto di alcuni spettacoli non è univocamente acquisita. Le opzioni scartate sono segnalate in nota. Dei tanti spettacoli di gala prodotti da Diaghilev, viene inserito in questo elenco solo il più grandioso, *Le mariage d'Aurore*.

La lista comprende tutti i balletti nuovi e anche le nuove versioni coreografiche di balletti già presentati: per nuova versione coreografica si intende un balletto regolato con una nuova coreografia sulla stessa musica di un altro precedente, di cui utilizza il titolo e il libretto. Per nuova edizione si intende invece un balletto che viene rimesso in scena dallo stesso coreografo che ha firmato la prima rappresentazione, ma con

una compagnia e talora anche con un allestimento scenico diversi.

Sarebbe interessante potere verificare sistematicamente, almeno sulla base dei programmi delle varie recite, se, a partire dal momento in cui un balletto debuttò, fino alla sua uscita dal repertorio, esso sia rimasto il medesimo. Un esame del genere riserverebbe sicuramente molte sorprese. L'analisi dei programmi permette di individuare comunque più di un caso degno di nota: ad esempio, il *Ballet de l'astuce féminine* debuttò a Montecarlo senza il Finale aggiunto da Massine per la successiva recita parigina. Per indicare un altro caso, allorché, subito dopo la première di Monte Carlo, Nijinska riprese a Parigi il suo *Les Fâcheux*, vi aggiunse altri personaggi, modificando inevitabilmente la coreografia. Data l'attenzione di Diaghilev alla spettacolarità, è più che possibile del resto che egli domandasse al coreografo di eliminare o modificare parzialmente sezioni di uno spettacolo, ritenute inefficaci, per le successive recite. È evidente che la possibilità di intendere molte coreografie come un qualcosa di organicamente definito una volta per tutte diventa problematica. Lo stesso discorso vale per la messinscena delle opere.

Il modo in cui uno spettacolo viene presentato nel programma di sala e nelle locandine offre una notevole ricchezza di informazioni, ed esse non si limitano ai nomi dei collaboratori: permette anche di intuire i gusti del pubblico, e la volontà da parte degli impresari e/o dei teatri di assecondarli o di orientarli diversamente.³ Esso evidenzia tra l'altro l'importanza conferita dall'impresario o dal teatro a uno o più aspetti della produzione piuttosto che ad altri, atteggiamento che nel caso di Diaghilev poteva variare a seconda delle circostanze. L'impresario russo era molto attento a quanto incidereva sulla vendibilità e sulla presenza di una sua produzione sul mercato dello spettacolo, e molto probabilmente decideva di persona anche le caratteristiche tipografiche dei programmi. Si noterà ad esempio l'enfasi attribuita alla presenza di Bakst nella locandina relativa al debutto londinese di *Sleeping Princess* (nel 1921 il pittore era già molto famoso in Inghilterra, e le centinaia di costumi da lui ideati per questo balletto costituivano sicuramente un tipo speciale di esposizione), nonché al nome di Čajkovskij, piuttosto che a quelli dei coreografi del ballo (Petipa e Nijinska, all'epoca meno noti oltre Manica).

Nell'impossibilità di riprodurre i documenti originali, è stato trascritto solo il contenuto della presentazione stampa-

ta, e si è proceduto in una qualche misura a delle omologazioni: un certo numero di informazioni, che sarebbe stato possibile desumere analizzando il ricorrere o meno del grassetto, o la relativa grandezza del corpo tipografico usato, sono andate perdute. Tuttavia le schede qui riprodotte consentono un avvicinamento alla realtà anche drammaturgica dello spettacolo in un modo ad oggi reperibile solo per qualche caso.

La riproduzione delle diciture originali consente di distinguere le indicazioni (come il sottotitolo) presenti al debutto, da quelle eventualmente aggiunte per vari motivi (ad esempio per indirizzare la percezione del pubblico, per fini promozionali o altri) nelle recite successive, e che tuttora vengono utilizzate.

La datazione è redazionale. In alcuni casi è stata mantenuta come data del debutto quella della prova generale, in quanto da essa, per un preciso volere dell'impresario (basato anche sulle tradizioni dei Teatri Imperiali), datò la reazione della stampa. In tali casi la data della prima rappresentazione ufficiale figura in nota. Quando diverso, il cast impegnato nel debutto ufficiale è segnalato in nota.

Quando possibile, è stato indicato il programma della serata in cui debuttarono le nuove produzioni, nella convinzione che esso possa contribuire ad avvicinare lo studioso alle scelte di Diaghilev. È assai probabile che l'impresario dei Ballets Russes, che da organizzatore di mostre aveva una concezione organica dell'esposizione di quadri,⁴ si ponesse fini analoghi nelle "esposizioni di spettacoli", anche se in queste ultime la programmazione di un certo balletto al posto di un altro poteva anche dipendere dalla disponibilità di un artista di punta.

I titoli delle produzioni e i nomi degli interpreti figurano nella dizione utilizzata nel programma originale: date le diverse traslitterazioni operate dei nomi russi, e anche i vari nomi d'arte assegnati da Diaghilev in momenti diversi a qualche suo ballerino e ballerina (ad esempio Anton Dolin e Lydia Sokolova), esiste la possibilità che uno stesso nome figuri nella lista in più di una forma. Tutte le varianti relative a un cognome, così come i nomi propri talora non riportati sul programma, sono reperibili nell'indice.

Nel 2009 sono state pubblicate due cronologie complete delle produzioni dei Balletti Russi, inclusive di data e luogo di ogni spettacolo:⁵ le discordanze rispetto ad esse e alla cronologia pubblicata da Garafola nel 1999, come anche le eventua-

li diverse fonti documentali sono sempre segnalate in nota.

Per i balletti messi in scena in Russia prima dell'1 febbraio 1918, le date indicate seguono il calendario Giuliano.

1908	
1	
PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 19 maggio 1908	
BORIS GODOUNOW ⁶	
Opéra en trois actes et sept tableaux	
De Modeste Moussorsgsky	
Boris...	M. Chaliapine
Marina...	M ^{me} Ermolenko
Le Faux Dimitri...	M. Smirnow
La Nourrice...	M ^{me} Petrenko
Le Tsarevitch Féodor...	M ^{me} Tougarinova
Chouisky...	M. Altchewsky
Pimène...	M. Kastorsky
Varlaam Le Diacre de la Douma...	M. Charonow
Xénia...	M ^{lle} Dagmara Rénine
L'Innocent...	M. Tchouprinikow
Missail – un Boïar...	M. Kravtchenko
Le Commissaire...	M. Tolkatchew
1 ^{ere} Paysanne...	M ^{me} Petrova
2 ^{eme} Paysanne...	M ^{me} Olghina
1 ^{er} Paysan...	M. Jdanow
2 ^{eme} Paysan – 2 ^{me} Jésuite...	M. Sémenow
1 ^{er} Jésuite...	M. Kédrow
des Théâtres Impériaux de Saint-Pétersbourg et de Moscou	
Chœurs du Grand Théâtre Impérial de Moscou sous la direction de M. Avranek	
Chef d'Orchestre M. Félix Blumenfeld, premier chef d'orchestre du Théâtre Impérial de St. Pétersbourg	
Mise en scène de M. Alexandre Sanine, régisseur des Théâtres Impériaux de Moscou	
Décors du 1 ^{er} au 3 ^{eme} et du 5 ^{eme} au 7 ^{eme} tableau exécutés d'après les esquisses de M. Alexandre Golovine par MM. Juon, Anisfeld, Lanceray, Jaremitsch, Plekhanow. Décor du 4 ^{eme} tableau par M. Alexandre Benois, en collaboration avec M. Lockenberg	
Costumes et accessoires dessinés par M. Bilibine, exécutés par MM. Nemensky, Lapchine et Poliakow	

Arrangement des décors par M. Waltz, chef-machiniste du Théâtre Impérial de Moscou.

Coiffures et perruques: M. Grigoriev

1909	
2	
PARIS, Théâtre du Châtelet, 18 maggio 1909 (avant-première) ⁷	
LE PAVILLON D'ARMIDE ⁸	
Ballet en un acte de M. Alexandre Benois, musique de M. N. Tchérépnine	
Mise en scène, groupes et danses de Michel Fokine du Théâtre Impérial de Saint Pétersbourg.	
Décors peints par MM. O. Allegri et Lockenberg d'après les maquettes de M. Alexandre Benois.	
Costumes de M. Alexandre Benois, exécutés par M. Caffi.	
PERSONNAGES	
1 ^{er} ET 3 ^{eme} TABLEAUX:	
Le Vicomte René...	M. Mordkine
le Marquis de S...	M. Boulgakow
Baptiste...	M. Grigoriev
Un Postillon, un Berger, une Bergère, Laquais du Marquis.	
2 ^{eme} TABLEAU (Scène du rêve)	
Suzanne de S... (en Armide)...	M ^{lle} Karalli
Le Vicomte (en Renaud)...	M. Mordkine
Le Marquis de S... (en Roi Hidraot)	M. Boulgakow
Les confidentes d'Armide...	M ^{me} Karsavina, M ^{me} Baldina, M ^{me} Alexandra Fedorova, M ^{me} Smirnova
L'Esclave favori d'Armide...	M. Nijinsky
L'Amour...	M ^{lle} Dobrolubova
Saturne...	M. A. Petrow.
Les heures...	M ^{mes} Chélépina, O. Fédorova, Gontcharova, Goloubéva, Gréko-va, Kousmina, A. Léonova, Pojitska, Sazonova, Tcherniatina, Tchernobaeva, Vassiliéva.

Dames de la cour d'Armide... M^{mes} Constantinova, A. Léonova, L. Léonova, Mouromska, Nesterowska, Olkhina, Sprichinska, Vlassova.

Chevaliers de la cour d'Armide... MM. Bérestowsky, Cristapson, Dmitriew, Kobelew, P. Pétrow, Prensniakow, Titow, Voronkow.

Chevaliers captifs... MM. Alexandrow, Bolm, Kchessinsky, Kisselew.

Almées... M^{mes} Anna Fédorova, Fokina, Léontieva, Loukachévitch, Nijinska, Scholar, Soboleva, Tchernicheva.

Joueuses de harpe... M^{mes} Alexandrova, Frédériks, Soboleva, Vassilieva

Sorcières... M^{mes} Barasch, Goloubéva, Gontcharova, A. Léonova, Sazonova, A. Vassiliéva

Démons... MM. Fédorow, Lastchiline, Nikitine, Ostrogradsky, Panow, Séménow

Premier bouffon... M. Rosaÿ

Bouffons... MM. A. Koslow, Kremnew, Leontiew, Monakhow, Novikow, Orlow

Chef d'orchestre: M. N. Tchérépnine

Maître de ballet: M. Michel Fokine

Régisseur: M. Serge Grigoriev

3

PARIS, THÉÂTRE DU CHÂTELET, 18 maggio 1909 (avant-première)⁹

LE PRINCE IGOR

Scènes et danses polovtsiennes de l'opera d'Alexandre Borodine

Décor peint par M. Anisfeld, d'après la maquette de M. Rœrich, costumes de M. Rœrich exécutés par MM. Caffi et Voorobiew.

Groupes et danses de M. Fokine

Kontchakowna... M^{me} Petrenko

Le Prince Igor... M. Charonow

Wladimir... M. Smirnow

Kontchak... M. Zaporojetz

Ovlour... M. D'Arial

DANSES

Jeunes filles polovtsiennes... M^{lle} Sophie Fédorowa. M^{mes} Constantinova, Dobrolubova, Anna Fédorova, Alexandra Fédorova, Fokina, Leontieva, Loukachévitch, Nijinska, Scholar, Soboleva, Tchernatina.

Esclaves orientales... M^{lle} Smirnova. M^{mes} Barasch, Goloubéva, Gontcharova, Kousmina, A. Léonova, L. Léonova, Mouromska, Nesterowska, Nicolaidis, Olkhina, Pojitska, Sazonova, Sprichinska, Tchernatina, Vassilieva, Vlassova

Jeunes garçons polovtsiens: MM. A. Koslow, Kremnew, Léontiew, Novikow, Orlow, Rosay.

Guerriers polovtsiens... M. Bolm. MM. Bérestowsky, Christapson, Dmitriew, Fédorow, Kisselew, Kobelew, Lastchiline, Nikitine, Ostrogradsky, Panow, A. Pétrow, P. Pétrow, Prensniakow, Séménow, Titow, Voronkow.

Chef d'orchestre: M. E. Cooper

Régisseur: M. A. Sanine

Chef des chœurs: M. U. Avranek

4

PARIS, Théâtre du Châtelet, 18 maggio 1909 (avant-première)¹⁰

LE FESTIN

SUITE DE DANSES

Décor peint par MM. Lambine et Charbey, d'après la maquette de M. C. Korovine

Costumes de MM. Bakst, Benois, Bilibine et Korovine, exécutés par

MM. Caffi, Vorobiew et M^{me} Muelle

Cortège... Musique de N. Rimsky-Korsakow¹¹

Lesghinka... Musique de Glinka¹²

Composition chorégraphique de MM. Marius Petipa et Michel Fokine.

M^{me} Fokina. MM. Monakhov, Bérestovsky, Christapson, Kisselew, A. Pétrou, P. Pétrou, Panow, Sémenow, Titow, Voronkow.

L'oiseau de feu (Jar-Ptitz)... Musique de Tchaïkovsky¹³

Composition chorégraphique de M. Marius Petipa

M^{me} Karsavina. M. Nijinski

Czardas... Musique de M. Glazounow¹⁴

Composition chorégraphique de M. Gorsky.

M^{lle} Sophie Fédorova. M. Mordkine.

Hopak... Musique de Moussorgsky¹⁵

Composition chorégraphique de M. Fokine

M^{lle} Olga Fédorova. M. Kremnew.

M^{mes} Goloubéva, Mouromska, Nicolaidis, Tchernatina.

MM. Fédorow, Lastchiline, Monakhov, Orlov.

Mazurka... Musique de Glinka¹⁶

Composition chorégraphique de Goltz et Félix Kchessinsky.

M^{mes} Barasch, Pojitska, Sprichinska, Anne Vassilieva.

MM. Alexandrow, J. Kchessinsky, Nikitine, Ostrogradsky.

Trépak... Musique de Tchaïkovsky¹⁷

Composition chorégraphique de M. Fokine.

M. Rosaÿ.

Grand pas classique hongrois... musique de M. Glazounow¹⁸

Composition chorégraphique de M. Marius Petipa

M^{lle} Karalli. M. Mordkine.

M^{mes} Baldina, Alexandra Fédorova, Anna Fédorova, Gontcharova, Grekova, Nijinska, Scholar, Smirnova.

MM. Bolm, Th. Koslow, A. Koslow, Léontiew, Nijinsky, Novikow, P. Petrow, Presniakow.

Finale... musique de Tchaïkovsky (2^e symphonie)¹⁹

Composition chorégraphique de M. Fokine.

Jeunes filles russes: M^{mes} Dobrolubova, Konstantinova, Kou-

smina, A. Léonova, Léontieva, Loukhachévitch, Mouromska, Nesterovska, Olkhina, Sasonova, Soboleva, Schelepina, Tcherniatina, Tchernobaeva, M. Vassilieva, Vlassova.

Monstres grotesques: MM. Dmitriew, Fédorow, Kobelew, Panow.

Chef d'orchestre... M. Emile Cooper.

Maître de ballet... M. Michel Fokine.

Chef de la scène... M. Ch. Waltz.

5

PARIS, 24 maggio 1909, Théâtre du Châtelet (avant-première)²⁰

IVAN LE TERRIBLE

(LA PSKOVITAINE)

OPÉRA EN TROIS ACTES ET CINQ TABLEAUX DE N. RIMSKY-KORSAKOW

DISTRIBUTION

Ivan le Terrible... MM. Chaliapine

Le prince Georges Tokmakow... Kastorsky

Le prince Wiazemsky... Charonow

Michel Toutcha... Damaew

Le Boyard Matouta... Dawydow

Youchko Belebine... Charonow

La princesse Olga Tokmakow... M^{mes} Lipkowska

La Nourrice... Petrenko

Stepanide Matouta... Pavlova

Boïars et Bourgeois de Pskow, Guerriers et suite de Ivan le Terrible, Peuple.

L'action se passe à Pskow et ses environ, en 1570

1^{er} tableau... décor de M. Vroukow

2^e tableau... décor de M. Anisfeld d'après les maquettes de M. Golovine

3^e tableau... décor de M. Charbey,

4^e tableau... décor de M. Anisfeld

5^e tableau... décor de M. Anisfeld d'après les maquettes de M. Roerich

Costumes de M. Steletzky, exécutés par M. Vorobiew

Chef d'Orchestre... MM. N. Tchérépnine
 Chef des Chœur... Ulrich Avranek
 Régisseur... M. Alexandre Sanine
 Chef de la Scène... M. Ch. Waltz

6

PARIS, 2 giugno 1909, Théâtre du Châtelet (avant-première)²¹

PREMIER ACTE DE ROUSSLAN ET LUDMILA
 OPÉRA DE MICHEL GLINKA

Décor peint par MM. Lambine et Charbey,
 d'après la maquette de M. C. Korovine

PERSONNAGES

Ludmila... M^{mes} Lipkowska
 Ratmir... Zbroueva
 Svétosar... MM. Charonow
 Le Baïan... Davydow
 Rousslàn... Kastorsky
 Farlaf... Zaporojetz

Chef d'orchestre... MM. E. Cooper
 Régisseur.... A. Sanine
 Chef des chœurs... U. Avranek

7

PARIS, Théâtre du Châtelet, 2 giugno 1909 (avant-première)²²

LES SYLPHIDES²³

RÊVERIE ROMANTIQUE EN UN ACTE

Musique de Chopin

Décor peint par M. Yarémitsch d'après la maquette de M. A.

Benois

Costumes de M. A. Benois

Groupes et danses de M. Fokine

Nocturne, op. 32... instrumenté par M. I. Stravinsky

M^{mes} Anna Pavlova, Karsavina, Baldina

M. Nijinsky

M^{mes} Barasch, Constantinova, Dobrolubova, Alexandra
 Fédorova, Anna Fédorova, Fokina, Goloubéva, Léonova,

Léontiéva, Loukachevitch, Nijinska, Olkhina, Sazonova,
 Schollar, Smirnova, Soboleva, Sprichinska, Tchernicheva, A.
 Vassiliéva, Vlassova.

Mazurka, op. 33... instrumentée par M. N. Sokolow
 M^{lle} Anna Pavlova

Valse, op. 70... instrumentée par M. A. Tanéïew
 M^{me} Karsavina

Mazurka, op. 67... instrumentée par M. A. Liadow
 M. Nijinsky

Prelude, op. 28... instrumenté par M. A. Tanéïew
 M^{lle} Baldina

Valse, op. 64... instrumentée par M. A. Glazounow
 M^{lle} Pavlova et M. Nijinsky

Grande valse brillante, op. 18... instrumentée par I. Stravinsky

Chef de l'orchestre: M. Nicolai Tchérépnine

8

Paris, Théâtre du Châtelet, 2 juin 1909 (avant-première)²⁴

CLEOPATRE²⁵

DRAME CHORÉGRAPHIQUE EN UN ACTE

Musique de A. Arensky

Prélude... Musique de S. Tanéïew

Arrivée de Cléopâtre... Musique de Rimsky-Korsakow

Danse du voile... Musique de Glinka

Bacchanale... Musique de A. Glazounow

Finale... Musique de Moussorgsky

Décor de M. L. Bakst, exécuté par M. Anisfeld.

Costumes de M. L. Bakst, exécutés par M. Caffi.

Accessoires d'après les dessins de M. L. Bakst.

Mise en scène, groupes et danses de M. Fokine.

Le solo de violon sera exécuté par M. Victor Walter.

PERSONNAGES

Ta-Hor...	M ^{mes} Anna Pavlova
Cléopâtre...	Ida Rubinstein
Esclave favorite de Cléopâtre....	Karsavina
Amoûn...	MM. Michel Fokine
Le grand prêtre du temple...	Boulgakow
Esclave favori de Cléopâtre...	Nijinsky

Serviteurs su temple: MM. Cristapson et Pétrow II.

Servantes du temple: M^{mes} Gontscharova, Kousmina, A. Léonova, Nésterowska, Nicolaidis, Vlassova, Constantinova.

Danseuses égyptiennes: M^{mes} Constantinova, Dobrolubova, Alexandra Fédorova, Anna Fédorova, Leontiéva, Loukachévitch, Nijinska, Smirnova, Soboleva, Tchernicheva.

Esclaves de Cléopâtre: MM. Kobelew, Kremnew, Léontiew, Monakhow, Orlov, Rosay.

Danseuses juives: M^{lle} Scholar. M^{mes} Barasch, Goloubeva, Mouromska, Sazonova, Sprichinska, Vassiliéva.

Hébreux: MM. Dmitriew, Presniakow.

Prêtresses du culte de Dyonisios: M^{mes} Sophie Fédorova, Fokina. M^{mes} Chélépina, Olga Fédorova, Grékova, Pojitska, Tchernobaïeva, Vassiliéva.

Corybantes: MM. Fédorow, Lastchiline, Nikitine, Ostrogradsky, Panow, Séménow.

Silènes: MM. Koslow II et Novikow.

Musiciens syriens, esclaves, suite de Cléopâtre, peuple.

Chef d'orchestre... MM. N. Tchérépnine

Maitre de ballet... M. Fokine

Régisseur... S. Grigoriew

Chef de la scène... Ch. Waltz

9

PARIS, Théâtre du Châtelet, 7 giugno 1909²⁶

JUDITH

OPÉRA DE SÉROW

SCÈNE DE L'ORGIE ET FINALE

Décor du premier tableau de M. Anisfeld, d'après la maquette de M. Sérow.

Décor du deuxième tableau de M. L. Bakst.

PERSONNAGES

Judith...	M ^{mes} Félia Litvinne
Avra...	Zbroueva
Holopherne...	MM. Chaliapine
Vagoa...	Smirnow
Asphanèse...	Zaporojetz
Odalisques...	M ^{mes} Petrenko, Pavlova

Hébreux, Assyriens, Suite d'Holopherne, peuple

Chef d'orchestre... M. E. Cooper

Régisseur... M. A. Sanine

Chef des chœurs... M. U. Avranek

1910

10

BERLIN, Theater des Westens, 20 maggio 1910²⁷

DER KARNEVAL

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 4 juin 1910²⁸

CARNAVAL

Pantomime - Ballet en un acte de L. Bakst et M. Fokine²⁹

Musique de Robert Schumann

Orchestré par Rimsky-Korsakov, Liadov, Tchérépnine et Glazounov

Groupes et danses réglés par M. Fokine

Décors et costumes dessinés par L. Bakst

Décor exécuté par Anisfeld – Costumes exécutés par M^{me} Muelle

Colombine... M^{mes} Lopoukhova II

Chiarina... V. Fokina

Estrella... Piltz

Papillon... Nijinska

Pierrot... Boulgakow

Arlequin... MM. Fokine

Pantalon... Orlov

Eusébius... Scherer

Florestan... Vassiliew

Valse noble: M^{mes} Puni, Loukachevitch, Soboleva, Lioukom, Tchernycheva, Dobrolioubova; MM. Koussov, Oghnev, Berestovsky, Presniakov, Alexandrov, Sergueuev II.

Philistins: M^{mes} Matskevitch, Niesloukhovska, et MM. Gontcharov I, Kissilev.

Chef d'orchestre Gabriel Pierné

Orchestre de l'Académie Nationale de musique

11

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 4 giugno 1910³⁰

SHÉHÉRAZADE

DRAME CHORÉGRAPHIQUE EN UN ACTE

de M. Fokine et Léon Bakst

Musique de M. Rimsky-Korsakov

Danses et scènes de Michel Fokine

Décor et costumes dessinés par L. Bakst

Décor exécuté par MM. Bakst, Anisfeld et Allegri

Costumes exécutés par M^{lle} Muelle

PERSONNAGES

Schahriar, roi des Indes et de Chine... M. Boulgakov

Schah Zeman, son frère... M. Kisselev

Zobeïde... M^{me} Ida Rubinstein

Les femmes du Schah... M^{mes} Iakovleva, Piltz, Tchernycheva,

Biber, Niesloukhovska, Vassiliéva, Konietska, Gontcharova,

Vlassova, Soboléva.

Odaliques... M^{mes} S. Fédorova, V. Fokina, Poliakova.

Le grand Eunuque: M. Oghnev.

Eunuques: MM. Titov, Christopson, Gontcharov II, Presniakov.

Nègres: MM. Vassiliev, Koussov, Lastchinine, Fédorov, Semenov, Alexandrov, Berestovski, Gontcharov I, Pétrov II, Serguéiev II.

Le nègre favori de Zobéïde... M. V. Nijinski.

Les Adolescents: MM. Léontiev, Kremniev, Orlov, Rosay, Schérier, Romanov, Botcharov, Oulanov.

Premières Almées: M^{mes} Gorchkova, Nijinska, Dobrolioubova, Elpé, Lioukom, Lopoukhova II, Loukachévitch, Puni.

Deuxièmes Almées: M^{mes} Sazonova, Matskévitch, Nestero - vska, Nicolaidis, Chiriayeva, Kouzmina, Kandina, Lioutikova.

Cour et Aides de champ du Schah: MM. Dmitriev, Kobelev,

Maslov, Ghérasimov, Erler, Kouznetsov.

Suite du Schah

Chef d'orchestre: M. Nicolas Tchérepnine

Maître de ballet: M. Michel Fokine

Orchestre de l'Académie Nationale de Musique

12

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 17 giugno 1910 (avant-première)³¹

GISELLE

BALLET-PANTOMIME EN DEUX ACTES

de Saint-Georges, Théophile Gautier et Corali

Musique d'Adolphe Adam

Représenté pour la première fois en 1841 sur la scène de l'Académie Nationale de Musique

Danses et mise en scène d'après Marius Petipa

Fugue et variation de M^{lle} Lopoukhova et M. Nijinsky composées et réglées par M. Fokine.

Décor et costumes dessinés par A. Benois.

Décor exécutés par MM. Allegri et Anisfeld.

Costumes exécutés par M. Granier.

DISTRIBUTION

Giselle... M^{me} Tamar Karsavina

Loys... MM. Nijinsky

Hilarion le forestier... Boulgakov

Le duc de Courlande... Kisselev

La Princesse Bathilde... M^{mes} Iakovleva

La mere de Giselle... Matskevitch

Myrtha... Poliakova

Une paysanne... Lopoukhova

Le valet d'armes... MM. Koussov

Le page de Bathilde... Schérier

Le bouffon... Leontiev

Chasseurs: MM. Titov, Gontcharov I, Pétrov, Christopson, Alexandrov, Vassiliev, Ghérasimov, Erler, Lastchiline, Fédorov

rov, Ognev, Ioassafov.

Dames de la suite: M^{mes} Chiriaeva, Nicolaïdis, Kandina, Vlassova, Nestérovskaja, Baranovitch, Konietzka.

Compagnes de Giselle: M^{mes} Lioukom, Puni, Loukachévitch, Reisen, Gorchkova, Piltz, Sazonova, Soboleva, Dobrolioubova, Nijinska, Biber.

Paysans: Presniakov, Kremnev, Ulanov, Maslov, Kobelev, Botcharov, Orlov, Rosay, Gontcharov II, Romanov, Serguéiev, Dmitriev.

Les Willis: M^{mes} Gorchkova, Iakovleva, Lioukom, Tchernycheva, Sazonova, Nestérovskaja, Décomb, Kandina, Reisen, Niesloukhovska, Soboléva, Vassilieva, Gontcharova, Tchernobaieva, Pavlova, Nicolaïdis, Chiriaeva, Frohman, Elpé, Kouzmina.

Maître de ballet... M. Michel Fokine

Chef d'orchestre... M. Paul Vidal

Directeur chorégraphique: Michel Fokine

Directeur artistique: M. Benois

13

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 25 giugno 1910³²

L'OISEAU DE FEU

CONTE DANSÉ EN UN TABLEAU de M. Fokine

Musique de I. Stravinsky

Scènes et danses composées et réglées par M. Fokine

Décor d'après maquette de Golovine

peint par MM. Sapounov et Charbey

Costumes de Golovine;

Costumes de M^{me} Karsavina et Fokina par L. Bakst
exécutés par M. Caffi.

L'Oiseau de feu... M^{me} Karsavina

Ivan Tsarévitch... MM. Fokine

Kostchéi l'immortel... Boulkakov

La belle Tsarévna... M^{me} Fokina

Les Princesses enchantées: M^{mes} Lopoukhova, Iakovleva, Piltz, Tchernycheva, Biber, Elpe, Loukachevitch, Soboleva, Nijinska, Dobrolioubova, Puni, Lioukom.

Adolescents: MM. Rosay, Leontiev, Kremnev, Orlov, Schéerer, Romanov.

Kikimoras: MM. Serguéiev, Presniakov, Botcharov, Kousniétsov, Petrov, Christopson.

Suite de Kostchéi: MM. Titov, Gontcharov I, Alexandrov, Kisselev, Vassiliev, Koussov, Oghnev.

Indiennes: M^{mes} Vassiliéva, Konietzka, Niesloukhovska, Gontcharova, Gorchkova, Reisen.

Les Bolibochki: MM. Kobelev, Dmitriev, Maslov, Gontcharov II, Erler, Ghérasimov.

Femmes de Kostchéi: M^{mes} Vlassova, Baranovitch, Sazonova, Kandina, Kouzmina, Matskévitch, Nicolaidis, Nestérovskaja, Chiriayeva, Decomb, Pavlova, Froman.

Les monstres à deux têtes: MM. Semenov, Fédorov.

Chevaliers pétrifiés: Fédorov, Semenov, Ioassafov, Lastchiline, Oghnev, Oulanov, Serguéiev, Presniakov, Kousniétsov, Petrov, Christopson.

Chef d'orchestre: M. Gabriel Pierné

Maître de ballet: M. Fokine

14

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 25 juin 1910³³

LES ORIENTALES

ESQUISSES CHORÉGRAPHIQUES

Décors de C. Korovine

exécutés par Anisfeld

Danse des Sarrazins

Glazounov³⁴

Composition chorégraphique de MM. Petipa et Fokine

M^{me} Fokina e M. Orlov.

MM. Maslov, Kobelev, Kousniétsov, Dmitriev, Erler, Ghérasimov.

Danse orientale

Sinding³⁵

Orchestrée par A. Tanéiev

Composition chorégraphique de M. Fokine

M. Nijinsky

Pas de deux

Glazounov³⁶

Composition chorégraphique de M. Petipa
M^{me} Gheltzer et M. Volinine

Danse du flambeau

Arensky³⁷

Composition chorégraphique de Fokine

M^{me} Karsavina

Le Djinn

Grieg³⁸

Orchestré par I. Stravinsky

M. Nijinsky

Danses Polovtsiennes du "Prince Igor"

Musique de Borodine

Danses composées et réglées par M. Fokine

Filles Polovtsiennes: M^{me} S. Fédorova. M^{mes} Reisen, Loukachévitch, Dobrolioubova, Lopoukhova, Piltz, Puni, Gorchkova, Nijinska, Tchernycheva, Lioukom, Soboléva, Elpé.

Esclaves: M^{mes} Iakovleva, Vassilieva, Biber, Gontcharova, Vlassova, Nicolaïdis, Niésloukhovska, Kouzmina, Sazonova, Décomb, Baranovitch, Kandina, Koniétska, Matskévitch, Chiriayeva, Nestérovskia II, Tchernobaéva.

Général Polovtsien: M. Fokine

Guerriers Polovtsiens: MM. Kisselev, Berestovsky, Prensniakov, Dmitriev, Kobelev, Petrov, Titov, Gontcharov II, Christopson, Serguéiev, Oghnev, Seménoy, Oulanov, Botcharov, Ghérasimov, Gontcharov I, Erler, Maslov.

Adolescents: MM. Rosay, Léontiev, Orlov, Kremnev, Schérer, Romanov, Oulanov.

Chef d'orchestre: M. Tchérépnine

Maître de ballet: M. Fokine

1911

15

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 19 aprile 1911³⁹

LE SPECTRE DE LA ROSE

TABLEAU CHORÉGRAPHIQUE

Poème de Th. Gautier. Musique de C.M. Weber

Scènes et danses de M. Fokine

Décor et costumes de L. Bakst

La jeune fille... Karsavina

La Rose... Nijinsky

Orchestre sous la direction de M. N. Tchérépnine

16

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 29 aprile 1911⁴⁰

NARCISSE

POÈME MYTHOLOGIQUE EN UN ACTE de Léon Bakst

Musique de Tchérépnine

Groupes et danses réglés par M. Fokine,

Maître de ballet des Théâtres Impériaux de Saint-Petersbourg

Décor et costumes de Léon Bakst

Echo... Karsavina

Narcisse... Nijinsky

Une Bacchante... Nijinska

Une jeune Béotienne... Fokina

Nymphes: Schollar, Tcherepanova

Orchestre sous la direction de M. N. Tchérépnine

17

PARIS, Théâtre du Châtelet, 6 giugno 1911

SADKO

AU ROYAUME SOUS-MARIN⁴¹

Musique de Rimsky-Korsakow

Décor et costumes de M. Anisfeld

Groupes et danses réglés par M. Fokine

Sadko...

MM. Issatchenko

Le Roi des Mers...

Zaporojetz

Volkhova, sa fille...

M^{me} Stepanova-Chevtchenko

Les douze Princesses: M^{mes} Gaschievska, Fromann, Iakovleva, Tchernitcheva, M. Vassilieva, Kovalevska, Ieserska, Joulitska, Koulitchitza, Klementovitch, Sazonova, Kandina.

Les Ruisseaux: M^{mes} Nijinska, Schollar, A. Vassilieva, Tcherepanova, Vassilievskia, Gonsierovska.

Les Rivières: M^{mes} Baranovitch I, Baranovitch II, Hokhlova, Gouliuk, Konetzka, Kopetzinska, Mietchkovska, Heine.

Les Naiades: M^{mes} Sophie Feodorova, Fokina, Decombe, Larionova, Biber, Reisen, Elpe, Lastchilina.

Poissons d'or: MM. Leontiev, Orlov, Rosai, Kremniev, B. Romanov, Ponomarev, Oulanov, Kobelev.

Poissons d'argent: MM. Zailich, Varjinsky, Sergheiev, Rakhmanov, Kotchetovsky, A. Molotsov, Romanov, Goudnine.

Êtres sous-marins: MM. Kussov, Alexandrov, Semenov, Frommann, Lastchiline, Fedorov, Petrov, Ognev.

Monstres marins: MM. Machat, S. Molotsov, Orlik, Jakiel.

Sonneurs de conques: MM Guérassimov, Dmitriev, Masslov, Christapson, Bromberg, Larosov, Marteni, Oumansky.

Chef d'orchestre: M. Nicolas Tchérépnine

Directeur chorégraphique: M. Michel Fokine

Régisseur général: M. Serge Grigoriev

18

PARIS, Théâtre du Châtelet, 13 giugno 1911

LA BATAILLE DE KERJENETZ

Musique de Rimsky-Korsakov⁴²

Panneau de Rœrich

peint par M. Yarémitch

Chef d'orchestre: M. Pierre Monteux

19

PARIS, Théâtre du Châtelet, 13 juin 1911

PÉTROUCHKA⁴³

SCÈNES BURLESQUES EN QUATRE TABLEAUX de MM. Igor Stravinski et Alexandre Benois

Musique de Igor Stravinski

Scènes et danses composées et réglées par M. Fokine, Maître de ballet des Théâtres Impériaux de Saint-Pétersbourg

Décors et costumes dessinés par M. Alexandre Benois

Décors exécutés par M. Anisfeld

Costumes exécutés par MM. Caffi et Vorobiev

La Ballerine... M^{me} Tamar Karsavina

Pétrouchka... MM. Nijinsky

Le Maure... Orlov

Le vieux Charlatan... Cecchet[t]i

Les nourrices: M^{mes} Baranovitch I, Baranovitch II, A. Vassilieva, M. Vassilieva, Gashevskaja, Tcher[n]ycheva, Lastchilina, Sazonova, Biber.

Les cochers: MM. Lastchiline, Semenov, Petrov, V. Romanov, Orlik.

Les palefreniers: MM. Rosai, A. Molotsov.

Le marchand fétard: M. Koussov.

Les tziganes sans foi ni loi: M^{mes} Schollar, Reisen.

Les danseuses de rue: M^{mes} Nijinska, Vassilievskaja.

Premier joueur d'orgue: M. Sergheiev.

Second joueur d'orgue: M. Kobelev.

Le compère de la foire: M. B. Romanov.

Le montreur de vues d'optique: M. Ognev.

Masques et travestis: M^{mes} Larionova, Kandina. MM. Leontiev, Kremniev, Oulanov, S. Molotsov, Dmitriev, Goudnine, Kotchetovsky, Masslov, Guerassimov, Christapson, Larosov.

Marchands, marchandes, officiers, soldats, seigneurs, dames, enfants, bonnes, cosaques, agents de la police, un montreur d'ours, etc.

Chef d'orchestre: M. Pierre Monteux

Directeur chorégraphique: M. Michel Fokine

Directeur artistique: M. Alexandre Benois

Régisseur en chef: M. S. Grigoriev

Directeur de la scène: M. O. Allegri

19

LONDON, Royal Opera House, 30 novembre 1911

LE LAC DES CYGNES⁴⁴

PANTOMIME-BALLET IN TWO ACTS AND THREE TABLEAUX by M. Tchaikovsky

Music by P. Tchaikovsky

Dances and Scenes by M. Petipa

Valse and Danse du Prince in the Second Tableau by M. Fokine

Costumes Designed by A. Golovine

Scenery of First Tableau by C. Korovine

Scenery of Second Tableau by A. Golovine⁴⁵

La Reine des Cygnes... M. Kchessinska (dancer of Honor to the Emperor of Russia)
 Le Prince... MM. Nijinsky
 Le Mauvais Génie... Grigoriev
 La Princesse Mère... M^{lles} Koulchytzka
 La Fiancée du Prince... Astafieva
 L'Ami du Prince... MM. Semenov
 Le Grand Maître de Cérémonie... Cecchetti
 Le Maître de Cérémonie... Fedorov
 Les Cygnes... M^{mes} Nijinska, Schollar and the full Corps de Ballet
 Valse: M^{mes} Kopytsinska, Pflanc, Klementovitch, Jezierska, Guliuk, Hohlova, Kowalewska, Gonsiorowska
 Danse espagnole: M^{lle} Fedorova, M. Bolm
 Mazurka: M^{mes} Nijinska, Schollar, Piltz, Tchernisheva; MM. Semenov, Zailich, Warzynski, Romanov
 Czardas: M^{lle}. Gachewska, M. Kremnev. M. Baranovitch I, Baranovitch II, Tcherepanova, Wasilewska, Staszko, Maicherska; MM. Koblew, Gavrilov, Kosteci, Zielinski, Bourman, Tobioko.

Les pages, dames d'honneur, chevaliers de la cour, etc.

The Adagios in the First and Second Tableaux will be played by M. Mischa Elman, Solo Violin
 Conductor... M. Pierre Monteux
 Stage Director: M. O. Allegri
 Principal Stage Manager: M. S. Grigoriev

1912

20

PARIS, Théâtre du Châtelet, 13 maggio 1912⁴⁶

LE DIEU BLEU

LÉGENDE HINDOUE EN UN ACTE de MM Cocteau et De Madrazo

Musique de M. Reynaldo Hahn
 Scènes et danses composées et réglées par M. Michel Fokine
 Décors et costumes de M. Léon Bakst

Le dieu bleu... M. Nijinski
 La déesse... M^{lle} Lydie Nélidoff

La jeune fille... M^{me} Tamar Karsavina
 Le jeune homme... M. Max Frohman
 La bayadère enivrée... M^{lle} Bronislava Nijinska
 Le Grand-Prêtre... M. Michel Fedorow

Porteuses de Paons... M^{lles} Piltz
 Astafiéva
 Tchernicheva

Bayadères: Baranovitch I, Baranovitch II, Vasilevska, Gulink, Gonserovska, Konetska, Stachko, Tschereponova, Klementovitch, Kopatchinska, Hoklova, Maikerska.

Servantes du temple: M^{mes} Biber, Ezerska, Dombrowska, Kovalevska, Koultenitska, Gubert, Zulitska.

Yoghis: MM. Bourman, Kremnev, Koblew, Kotchetolsky, Gavrilow, Semenov, Kostas, Varjinsky, Kegler, Romanow.

Monstres sacrés: Rahmonow, Kovalsky, Loboïko, Goudin, Nomansky, Zelinsky, Statkevitch.

Prêtres, Esclaves, Marchands, Gens du peuple

Chef d'orchestre: M. D. E. Inghelbrecht

Costumes exécutés par M. Landolff et M^{me} Muelle

21

PARIS, Théâtre du Châtelet, 20 maggio 1912⁴⁷

THAMAR

DRAME CHORÉGRAPHIQUE EN UN ACTE de M. L. Bakst

Musique de M. Balakirew

Scènes et danses composées et réglées par M. Fokine

Décor et costumes de L. Bakst

Décor exécuté par MM. Charbey et Soudeyraime

Costumes exécutés par M^{lle} Muelle

Thamar, Reine de Géorgie... M^{me} Karsavina.

Le Prince... M. Bolm

Amies de Thamar: M^{mes} Nijinska, Piltz, Tchernicheva, Wasilevska, Konetska, Kopatsinska, Klementovitch, Baranovitch I, Baranovitch II, Maikerska, Stachko, Tchereponova.

Lezghins: MM. Kremnev, Bourman, Semenov, Katchatovsky, Frohman, Fedorow, Romanow, Rochmanow, Gavrilov, Loboïko, Sergueiew, Koblew.

Servantes: M^{mes} Kovalevska, Gonsiorovska, Koultriska,

Gouliouk, Hoklova, Ezerska, Zulitska, Dombrovska.
 Serviteurs de Thamar: MM. Warjinski, Zailih, Statkevitch,
 Kegler, Kostetsky, Goudin, Oumanski, Zolinsky.

Chef d'orchestre: M. Pierre Monteux
 Régisseur: M. Serge Grigoriev
 Chef de la scène: M. O. Allegri

22

PARIS, Théâtre du Châtelet, 29 maggio 1912⁴⁸
 L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE
 TABLEAU CHORÉGRAPHIQUE de Nijinsky
 sur le Prélude à l'Après-midi d'un Faune
 de Claude Debussy, dans le décor de Léon Bakst

«On devrait danser 'L'Après-midi d'un Faune' au milieu d'un
 paysage avec des arbres en zinc» (Phrase dite par Stéphane
 Mallarmé).

ARGUMENT

Un Faune sommeille/des Nymphes le dupent; / une écharpe
 oubliée satisfait son rêve; / le rideau baisse pour que le
 poème commence dans toutes les mémoires⁴⁹

DISTRIBUTION

Le Faune: Nijinsky
 Nymphes: M^{mes} De Nelidow, Nijinska, Baranovitch, Tchere-
 panowa, Maikerska, Klementovitch, Kopytsinska.

Chef d'orchestre: M. Pierre Monteux

23

PARIS, Théâtre du Châtelet, 8 giugno 1912⁵⁰
 DAPHNIS ET CHLOÉ
 SYMPHONIE CHORÉGRAPHIQUE EN TROIS PARTIES

Livret de Michel Fokine
 Musique de Maurice Ravel
 Scènes et danses de Michel Fokine
 Décors et costumes de Léon Bakst
 Premier décor exécuté par Serge Soudeïkine – Deuxième
 décor exécuté par N. Charbé

Costumes exécutés dans les ateliers de la direction des "Bal-
 lets Russes"

Chloé... M^{me} Thamar Karsavina
 Daphnis... M. Nijinsky
 Lycéion... M^{me} Marguerite Frohman
 Dorcon... M. Adolf Bolm

Nymphes: M^{lle} Piltz, Tchernichova, Konatsinska.
 Zammon: M. Cecchetti.

Bergères: M^{les} Wasilewska, Reizen, Klementovitch, Koniet-
 ska, Maicherska, Zachtchilina, Dobroliouva, Biber, Barano-
 vitch II, Tcherepanowa, Stachko, Kovalevska, Jerska, Razou-
 novitch, Gouliouk, Bonietska, Hoklova, Dombrovska, Koult-
 chitska, Joulitska.

Bergers: MM. Frohman, Vladimirov, Ivanowsky, Warjinsky,
 Zailich, Tchoudinow, Semenov, Sergueïeff, Kegler, Kobelev.

Pirates: MM. Fedorov, Romanov, Rakmanov, Statkevitch,
 Zeliuski, Goudine, Kovalsky, Kostetski, Zoboiki, Oumouski.

Jeunes pirates: MM. Gavrilov, Kotchetovski, Bourman,
 Kremnev, Conomarev, Voroutsov.

Chef de l'orchestre: M. Pierre Monteux

1913

24

PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, 15 maggio 1913⁵¹
 JEUX

Poème dansé de Nijinsky.
 Musique de Claude Debussy
 Chorégraphie de Nijinsky

Décor et costumes de Bakst (costumes exécutés par la Mai-
 son Paquin)

Première Jeune Fille... M^{me} Tamar Karsavina
 Deuxième Jeune Fille... M^{lle} Ludmila Schollar
 Le Jeune Homme... M. Vaslav Nijinsky

Chef d'orchestre: Pierre Monteux

25

PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, 29 maggio 1913

LE SACRE DU PRINTEMPS⁵²

TABLEAUX DE LA RUSSIE PAÏENNE EN DEUX ACTES de Igor

Strawinsky et Nicolas Rœrich

Musique de Igor Strawinsky

Chorégraphie de Nijinsky

Décors et costumes de Nicolas Rœrich

Décor du 1^{er} acte exécuté par M. Allegri; décor du 2^{ème} acte exécuté par MM. Iakovlew et Naoumow

Costumes exécutés par M. Caffi

1^{er} acte

Les adolescentes: M^{mes} Piltz, Tchernychowa, Maïkerska, Pflanz, Kopytsinska, Konietska, Kokhlowa, Poiré, Ramberg, Doris.

Les femmes: M^{mes} Wasilewska, Bonietska, Ieserska, Dombrowska, Pojerska, Razoumowitch, Boni, Maningsowa, Joulitska, Bromney.

Une vieille femme de 300 ans: M^{me} Gouliouk.

Un vieux sage: M. Vorontzow.

Les vieillards: Fedorow, Froman, Sergueiew, Statkevitch, Kowalsky, Maliguine, Kostetsky, Zelinsky.

Cinq jeunes gens: MM. Kremnew, Kotchetowsky, Gavrilow, Bourman, Zverew.

Six adolescents: MM. Semenow, Rakmanow, Ivanowsky, Warzinsky, Romanow, Oumansky.

Cinq jeunes hommes: MM. Savitsky, Tarassow, Kegler, Loboïko, Goudine.

2^e Acte

La vierge émue: M^{lle} Piltz.

Les adolescentes: M^{mes} Tchernychova, Kopytsinska, Maïkerska, Pflanz, Bonietska, Dombrowska, Hokhlowa, Doris, Maningsowa, Poiré, Ramberg, Boni.

Les Aïeux des hommes: MM. Semenow, Rakmanow, Romanow, Ivanowsky, Oumansky, Warzinsky, Froman, Fedorow, Kowalsky, Statkevitch, Kotchetowsky, Kremnew, Bourman, Gavrilow, Sveriew, Tarassow, Savitsky, Kegler, Loboïko, Goudine.

Chef d'orchestre: M. Pierre Monteux

Régisseur en chef: M. S. Grigoriew

Directeur de la scène: M. C. Waltz

26

PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, 5 giugno 1913

LA KHOVANCHINA⁵³

DRAME MUSICAL POPULAIRE EN TROIS ACTES ET QUATRE TABLEAUX de M. P. Moussorgsky

Instrumentation de Rimsky-Korsakow

Dosithée, chef des vieux croyants... MM. Chaliapine

Prince Ivan Khovansky, chef des Strélit... Zaporozetz

Prince André Khovansky, son fils... Damaew

Chaklowity, boyard... Paul Andreev

Marpha, jeune adepte des vieux croyants.. M^{me} Petrenko

Le Scribe... M. Nicolas Andreev

Emma... M^{lle} Brian

Varsonofiew, partisan de Khovansky... MM. Belianine

Kouska, Strélit... Bolchakow

Les trois Strélit... MM. Belianine,

Alexandrowitch,
Strobinder

Suzanne, vieille croyante... M^{lle} Nicolaewa

Au troisième tableau: Danse persane composée et réglée par M. Adolphe Bolm

M^{lles} Astafieva, Tchernychowa, Maïkerska, Pflanz, Kopytsinska, Konietska, Bonietska, Dombrowska, Hokhlowa, Doris, Chidlowska, Wassilewska, Iezerska, Gouliouk, Moningsowa, Bromney.

Chef d'orchestre: M. Emile Cooper

Mise en scène de M. Alexandre Sanine

Chef de la scène: M. Charles Waltz

Chœurs de l'Opéra Impérial de Saint-Pétersbourg, sous la direction de M. Pokhitonow

Décors et accessoires de Théodore Fedorowsky

Costumes de Théodore Fedorowsky exécutés par la Maison Taldykine, de Moscou

Chef costumier: M. Nemensky

Perruques de F. Grigoriew

Danses composées et réglées par M. Adolphe Bolm

Premier acte

1914

Premier tableau: Les vieux croyants; Deuxième tableau: Le Quartier des Strélitz

28

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 16 aprile 1914

Deuxième acte

LES PAPILLONS

Troisième tableau: Fin des Strélitz (les gardes de l'ancien régime)

BALLET EN UN ACTE de Michel Fokine

Décors de M. Visconti⁵⁵

Musique de Robert Schumann, orchestrée par N. Tchérépnine

Scènes et groupes de Michel Fokine

Troisième acte

Quatrième tableau: Fin des Vieux Croyants

La Jeune Fille... Thamar Karsavina

Pierrot... Michel Fokine

La Jeune Fille: Lubow Tchernicheva

La scène populaire de la lecture des ukases, l'hymne au Prince Ivan Khovansky, le duo du jeune Khovansky, et d'Emma, au premier acte; la chanson de Marpha, la chanson de Kouska avec chœurs, au deuxième acte, ont été instrumentés par Maurice Ravel, d'après le manuscrit autographe de Moussorgsky déposé à la Bibliothèque Impériale de Saint-Pétersbourg.

M^{mes} Kopycinska, Pflanz, Wasilewska, Gouliouk; M Milovanova, Konetska, Hochlova, Klementowicz, Slavicka, Bewicke, Munings, Majcherska.

Orchestre sous la direction de M. Rhené-Baton

27

PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, 12 giugno 1913⁵⁴

LA TRAGÉDIE DE SALOMÉ

D'après un poème de Robert d'Humières

29

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 14 maggio 1914⁵⁶

LA LÉGENDE DE JOSEPH

Texte du Comte Harry de Kessler et de M. Hugo de Hofmannsthal

Musique de Richard Strauss

Chorégraphie de Michel Fokine

Décor de José-Maria Sert exécuté par M. O. Allegri

Costumes de Léon Bakst

Musique de Florent Schmitt

Chorégraphie de M. Boris Romanow

Décors et costumes de M. Serge Soudeïkine

Costumes exécutés par M^{me} Ivashenko

Salomé... M^{me} Tamar Karsavina

Nègres: MM. Kremnew, Kotchetowsky, Gavrilow, Ivanowsky, Bourman, Woronzow, Savitzky, Zverew.

Bourreaux: MM. Semenow, Fedorow, Kowalsky, Romanow.

PERSONNAGES

Putiphar...

M. Alexis Boulgakow

La Femme de Putiphar...

M^{me} Marie Kouznetsoff

Joseph, jeune pâtre de quinze ans...

M. Miassine

Femmes voilées: M^{lles}

Tchernicheva,

Sophie Pflanz,

Doris.

Un archange masculin...

M. Max Frohman

La Sulamite, danseuse...

M^{me} Vera Fokina

Un cheik...

M. Serge Grigorieff

L'esclave favori de Putiphar...

M^{lle} Fokina II

Femmes non voilées...

M^{lles} Majcherska,

Chef d'orchestre: M. P. Monteux

Directeur de la scène: M. C. Waltz

Régisseur général: M. S. Grigorien

Klementowicz, Munings
 Intendant de Putiphar... M. Malygin
 Le jeune serviteur du cheik... M. Kostecki

Camarades de jeux de Joseph: MM. Kremnev, Gavrilov, Ivanovsky, Savitsky, Zverew, Bourman.

Suivants du cheik: MM. Tarassov, Kegler, Worontsov.

Boxeurs: MM. Semenov, Fedorov, Romanov, Rachmanov, Statkiewicz, Lobjko, Oumansky, Goudin.

Deux gardes: MM. Kowalsky et Warzynski.

Servantes des femmes voilées: M^{lles} Kopycinska, Wasilewska, Konetska, Gouliouk, Milovanova, Bewicke, Hoklova, Chidlovska, Boniecka, Rozumowicz, Krassovska, Slawicka, Poiré, Prokofieva, Mamajeva, Lenievska.

Invités de Putiphar. Esclaves des deux sexes et gardes du corps de Putiphar. Seigneurs des boxeurs. Aide-bourreaux de Putiphar.

Orchestre sous la direction de M. Richard Strauss.

30

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 24 maggio 1914⁵⁷

LE COQ D'OR

OPÉRA EN TROIS TABLEAUX de Rimsky-Korsakow

Mise en scène, danses et groupes composés et réglés par Michel Fokine

Décor et costumes de Mlle Nathalie Gontcharova

L'orchestre sous la direction de M. Emile Cooper, de l'Opéra Impérial de Moscou

PERSONNAGES

La reine de Chemakha: partie chorégraphique: M^{me} Thamar Karsavina; partie vocale: M^{me} Dobrowolska.

L'Intendante Amelfa: Partie chorégraphique: M^{me} Jezierska; partie vocale: M^{me} Petrenko.

Le Coq d'or: partie vocale... M^{me} Nicolaeva.

Le Roi Dodôn: Partie chorégraphique: M. A. Boulgakow; Partie vocale: M. Basile Petroff.

L'Astrologue: Partie chorégraphique: M. Cecchetti; partie vocale: M. Altchewsky.

Le Général Polkan: partie chorégraphique: M. Kowalski; partie vocale: M. Belianine.

Gvidone fils du roi Dodôn... partie chorégraphique: M. Serge Grigorieff.

Afrone, fils du roi Dodôn... partie chorégraphique: M. Max Frohman.

Demoiselles d'honneur: M^{lles} Tchernicheva, Kopycinska, Pflanz, Majcherska, Klementowicz, Fokina II, Doris, Milovanova, Wasilewska, Chidlovska, Slawicka, Koniecka, Krasowska, Razumowicz, Gouliouk, Bevicke, Hoklova, Munings.
 Boyars: MM. Semenov, Warzynski, Romanov, Rachmanov, Tarassov, Oumansky, Statkiewicz, Kegler, Lobjko, Kostecki.
 Coureurs: MM. Fedorov, Malygin.

Persanes: M^{lles} Tchernicheva, Kopycinska, Pflanz, Klementowicz, Doris, Fokina II.

Indiennes: M^{lles} Wasilewska, Majcherska, Munings, Milovanova, Slawicka, Chidlovska.

Femmes arabes: M^{lles} Konetska, Krassovska, Rozumowicz, Gouliouk, Bevicke, Hoklova.

Négresses: M^{lles} Dombrowska, Poiré, Mamajeva, Prokofieva, Konetska II, Boniecka.

Nègres: MM. Ivanovsky, Gavrilov, Zverev, Bourman, Goudine, Savitsky.

Soldats, commissaires de police, paysannes, paysans, etc.

Chœurs de l'Opéra Impérial de Moscou

31

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 26 maggio 1914⁵⁸

LE ROSSIGNOL

OPÉRA EN TROIS TABLEAUX de Igor Stravinsky, d'après le conte d'Andersen

Mise en scène d'Alexandre Benois et d'Alexandre Sanine

Décor et costumes d'Alexandre Benois

Danses composées et réglées par Boris Romanov

Décor exécutés par Charbé

ARTISTES DU CHANT

L'Empereur de Chine... M. Paul Andreew.

Le Rossignol... M^{lles} Aurelia Dobrowolska.

La Mort... Elisabeth Petrenko.

La Petite Cuisinière... Marie Brian.
 Le Pêcheur... Alexandre Warfolomeew.
 Le Bonze... Nicolas Goulaiew.
 Le Premier Chambellan... Alexandre Belianine.
 Les Ambassadeurs de l'Empereur de Chine...
 M^{lle} Elisabeth Mamsina,
 Basile Charonow,
 Fedor Ernst

Les Chœurs de l'Opéra Impérial de Moscou

ARTISTES DE LA DANSE

Hérauts... MM. Statkiewicz, Oumansky.
 Guerriers: MM. Romanov, Semenov, Fedorov, Kowalski.
 Danseuse: M^{lle} Fokina II.
 Danseur avec Rossignol: M. Max Frohman.
 Les Dames de la cour: Milles Baranovitch, Larionova, Hoklova, Mamaeva, Poire, Rozumowicz, Slawicka, Krassovska, Prokofieva, Chidlovskaja, Kowalewska, Dombrowska, Boniecka.
 Les Mandarins: MM. Warzynski, Kostecki, Lobjko, Malygin, Rachmanov, Kegler.
 Les Monstres: MM. Savitsky, Worontsov.
 Les Jeunes Hommes: MM. Kremnev, Ivanovsky, Zwerev, Gavrillov, Bourman.

L'orchestre sous la direction de Pierre Monteux

32

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 2 giugno 1914⁵⁹

MIDAS

COMÉDIE MYTHOLOGIQUE EN UN TABLEAU de Léon Bakst

Musique de Maximilien Steinberg
 Chorégraphie de Michel Fokine
 Décors et costumes de Doboujinsky
 Décor exécuté par Charbé

Oréade... M^{me} Thamar Karsavina
 Midas... MM. Adolphe Bolm
 Apollon... Max Frohman
 Tmole... M. Warzynski
 Juges... MM. Kowalski, Malygin

Pan... Romanov
 Centaure... Oumansky
 Faunes... M^{lles} Frohman,
 Schollar

Oréades: M^{mes} Wasilewska, Gouliouk, Larionova, Baranovitch.
 Muses: Mmes Tchernicheva, Pflanz, Fokina II, Doris, Kowalewska, Kopycinska, Dombrowska, Konetska, Rozumowicz.
 Hamadryades: Mmes Majcherska, Milovanova, Klementowicz, Slawicka, Krassovska, Boniecka, Hoklova, Munings, Bewicke, Linievska, Mamajeva, Poire, Prokofieva.
 Satyres: MM. Kremnev, Gavrillov, Ivanovsky, Zwerev, Bourman, Goudin, Worontsov, Kegler.

Orchestre sous la direction de M. Rhené-Baton.

33

LONDON, Theatre Royal, Drury lane, 26 giugno 1914

NUIT DE MAI⁶⁰

Fantastic-comic opera in Three Acts (from a Novel by Gogol)
 Music by N.A.Rimsky-Korsakov

Mayor... M. Belianin
 Sister-in-Law to the Mayor... M^{me} Mamsina
 Hanna... M^{me} Petrenko
 Clerk... M. Paul Andreev
 Distiller... M. Ernst
 Kalennik... M. Charonow
 Pannochka, Brood Hen, Raven (Water Nymphs)... M^{lle} Brian,
 M^{lle} Boreycha, M^{lle} Pogorietzkaia
 Stepmother... M^{lle} Zbrouieva
 and
 Levko, son of the Mayor... M. Dmitri Smirnoff

Dances of Youths Act I: MM. Kremnev, Goudin, Bourman, Worontsov, Gavrillov, Oumansky, Zwerev, Kowalsky, Romanov.
 Dances of Water Nymphs, Act III: M^{mes} Baranowicz, Larionova, Konetzka, Munings, Fokina II, Linievska, Prokofieva, Bonecka, Dombrowska, Doris, Klementowicz, Kowalewska, Razoumowicz, Milovanova, Hokhlova, Mamaieva, Slawicka, Poire
 Youths, Maidens, Village Police, Water Nymphs

The action takes place in Little Russia, near Dikanka, at Whitsuntide, or as it is locally called, the Week of the water-Nymphs.

Dances of Youths and Maidens in Act I, and dances of Water Nymphs in Act III, arranged by M. Adolf Bolm.

SYNOPSIS OF SCENERY

Act I. A village in little Russia. In the foreground Hanna's cottage; in the distance a lake, and beyond it a mansion. Time, evening

Act II. Interior of the Mayor's house; on the right a door into the store-house, used also as a lock-up; on the left the street door; Late in the evening.

Act III. A place on the shores of a lake. An old mansion with closed windows. A bright moonlight night.

Opera produced by Alexandre Sanine
Stage Manager... M. Charles Waltz
Assistant Stage Manager... M. Strobinder

Scenery and Costumes by M. Fedorovsky
Costumes by Maison Taldykine and Maison Nemensky
Conductor – M. Leon Steinberg

34

GENÈVE, Grand Théâtre, 20 dicembre 1915⁶¹

SOLEIL DE NUIT⁶²

JEUX ET DANSES RUSSES de Léonide Massine

Chœurs russes, direction Kibaltchich

Costumes de M. Larionow, exécutés par M. I. Nemensky,

Costumier du Théâtre Impérial de Moscou

Chaussures de M. Ferrarini, à Genève

Musique de N. Rimsky Korsakow

Chorégraphie de Léonide Massine

Soleil de nuit... M. Léonide Massine

Bobyl... M. Zwerew

Les Bergers: MM. Pianowski, Oumansky, Statkiewicz, Kawecki.

Paysannes: M^{lles} Klementowicz, Pflanz, Wasilewska, Sokolowa, Cachouba, Mieczkowska, Pojewska, Boniecka, Chabelskaja I, Chabelskaja II, Potapowicz, Zalewska, Slawicka,

Zamuchovskaja, Sumarokowa I, Niemtschinowa I.

Bouffons: MM. Kremnew, Bourman, Gawrilov, Idzikowski, Wojcikowski, Tariat, Worontsov, Herman, Kostecki, Potapowicz, Nowak, Ochimowski, Pacaud, Kegler, Iazwinski, Kostrowskoj.

Orchestre de soixante-dix musiciens sous la direction de M. Ansermet

1916

35

SAN SEBASTIÁN, Teatro Victoria Eugenia, 19 agosto 1916

SADKO⁶³

Cor.: A. Bolm. Musica di N. Rimskij-Korsakov. Décor di Boris Anisfeld. Costumi di Natalie Gontcharova

Cantanti: non disponibili

Principali int. danzanti: A. Bolm (Sadko), M^{lle} Doris (la principessa), Jarawinsky [Jazvinsky?] (il re del mare).

Direttore d'orchestra: E. Ansermet

36

SAN SEBASTIÁN, Teatro Victoria Eugenia, 21 agosto 1916

LAS MENINAS

Coreografia: Léonide Massine. Musica: Gabriel Fauré (*Pavane*).⁶⁴ Scena: Carlo Socrate. Costumi: José-Maria Sert.

Interpreti principali: Lydia Sokolova e Olga Koklova (le due Meninas); Léonide Massine e Léon Woicikovskij (due Genti-uomini); Elena Antonova (la Nana).

Direttore d'orchestra: E. Ansermet

37

SAN SEBASTIÁN, Teatro Victoria Eugenia, 25 agosto 1916

KIKIMORA⁶⁵

Cor.: Léonide Massine. Mus.: Anatolij Ljadov (op. 63, 1910).

Scene e cost.: Michel Larionov

Int. pr.: Maria Chabelska (Kikimora); Stanislav Idzikovskij (il Gatto di Kikimora).

Direttore d'orchestra: E. Ansermet.

38

NEW YORK, Manhattan Opera House, 23 ottobre 1916⁶⁶TILL EULENSPIEGEL⁶⁷

Ballet comidramatic by Waslaw Nijinsky

Music by Richard Strauss

Choreography by M. Nijinsky

Scenery and costumes designed by Robert E. Jones

Scenery executed by Dodge and Castle

Costumes executed by William Adler

PERSONNEL

Till... M. Nijinsky

First Chatelaine... M^{lle} RevallesSecond Chatelaine... M^{lle} DorisThird Chatelaine... M^{lle} Pflanz

A Cloth Merchant... M. Kremneff

A Shoe Merchant... M. Kegler

A Confectioner... M. Pianowski

A Baker... M. Kostrovsky

An Apple Woman... M^{lle} Sokolova

First Street Urchin... M. Svereff

Second Street Urchin... M. Kostecki

Third Street Urchin... M. Kawecki

Fourth Street Urchin... M. Ochimowski

Fifth Street Urchin... M. Worontzoff

One of the People... M. Gavrilow

A Rich Citizen... M. Statkiewicz

His Wife... M^{lle} BonieckaA Poor Citizen... M^{lle} Zamouhovska

First Policeman... M. Tariat

Second Policeman... M. Maximoff

Professors, Judges, Priests, Soldiers, etc.

Time: Middle Ages

Conductor: Anselm Goetzl

1917

39

ROMA, Teatro Costanzi, 12 aprile 1917⁶⁸

LE DONNE DI BUON UMORE

PARIS, Théâtre du Châtelet, 11 maggio 1917⁶⁹

LES FEMMES DE BONNE HUMEUR

Ballet en un acte

DISTRIBUTION

Luca, vieux sourd... M. Cecchetti

Silvestra, sa vieille sœur... M^{me} CecchettiCostanza, jeune fille, nièce de Luca... M^{me} Lubow TchernichevaFelicita, jeune dame. Son amie... M^{lle} KoklovaDorotea, Pasquina, jeunes dames amies de Costanza... M^{lles} Chabelska et AntonowaMariuccia, femme de chambre de Costanza... M^{lle} Lydia Lopokova

Leonardo, mari de Felicita... M. Léonide Massine

Battista, fiancé de Pasquina... M. Idikovsky

Conte Rinaldo, amoureux de Costanza... M. Novac

Niccolo, garçon de café dell'Aquila... M. Vozikovsky

Faloppa, capitaine de gendarmes... M. Jazvinsky

Le mendiant... M. Léonide Massine

Musicien de la rue... M. Mascagni

Musicien... M. Kostecki

Pièce de Carlo Goldoni, arrangée par V. Tommasini⁷⁰

Chorégraphie de Léonide Massine

Décor et costumes de Léon Bakst

Musique de Domenico Scarlatti, orchestrée par V. Tommasini

Chef de l'orchestre... M. Ernest Ansermet

Régisseur general: Serge Grigorieff

Chef machiniste: Michel Tchaussowsky

40

ROMA, Teatro Costanzi, 12 aprile 1917⁷¹

FEU D'ARTIFICE

Mus.: Igor Stravinskij [*Feu d'artifice*, op. 4, 1908].

Scena di Giacomo Balla.

Direttore d'orchestra: Igor Stravinskij.

41

PARIS, Théâtre du Châtelet, 11 maggio 1917⁷²

CONTES RUSSES

TROIS MINIATURES CHORÉGRAPHIQUES AVEC EPILOGUE ET INTERLUDES DANSÉS

Koliada-Maleda, Chant de Noël pour orchestre
Prélude dansé... M. Woizikovsky

Kikimora

Kikimora... M. Chabelska

Le Chat... M. Idikovski

Complainte pour orchestre

Interlude dansé... M. Gavrilow, M. Kostrovskoy

Bova Korolevitsch

Bova Korolevitsch... M. Léonide Massine

La Princesse... M^{lle} Kachouba

Sœurs de la Princesse: M^{mes} Pflanz, Klementovitch, Chabelskaïa I, Boniecka, Koklova, Nemtschinova I, Wasilewska, Sumarokova I.

Berceuse pour orchestre

Interlude dansé... M^{lle} Lubow Tchernicheva, M. Wozikowski

Baba-yaga

Baba-Yaga... M. Idikovski

Jeune fille... M^{lle} Antonova

Chaumière de Baba-Yaga... MM. Ochimowski, M. Maximof

Les diables: Jasvinski, Statkiewicz, Pawloff

Légende des oiseaux pour orchestre

Épilogue dansé

Paysannes: M^{lles} Kachouba, Zalevska, Slavicka, Nemtchinova II, Zamoukowska, Kostrovskaja, Evina, Radina, Moravieva, Antonova, Mascagni.

Paysans: MM. Kremnev, Bourman, Wozikovski, Novac, Pianovski, Worontzow, Zvereff, Oumanski, Kegler, Kawecki.

Musique de A. Liadow

Chorégraphie de Léonide Massine

Décors et costumes de M. Larionow

Chef de l'orchestre: Ernest Ansermet

42

PARIS, Théâtre du Châtelet, 18 maggio 1917⁷³

PARADE

BALLET RÉALISTE EN UN ACTE

DISTRIBUTION

Le Prestidigitateur chinois... Léonide Massine

Les acrobates... Lopokova et Zverev

La petite fille américaine... Chabelska

Le manager en frac... Wozikovski

Le manager de New-York... Statkevitch

Les managers à cheval... Oumanski, Nova[c]

Thème de Jean Cocteau

Chorégraphie de Léonide Massine

Décor, rideau e costumes de Pablo Picasso

Musique d'Eric Satie

Chef d'orchestre: M. Ernest Ansermet

Régisseur général: Serge Grigorieff

Chef Machiniste: Michel Tchaussowsky

1919

43

LONDON, Alhambra Theatre, 5 giugno 1919⁷⁴

LA BOUTIQUE FANTASQUE

BALLET IN ONE ACT.

Music by G. Rossini. Arranged and Orchestrated by Ottorino Respighi.

Choreography by Leonide Massine.

Curtain and Scenery by André Derain. Executed by A. Derain, Vladimir and Violet Polunin. Costumes by A. Derain

Executed by Alias, Ltd.

The Shopkeeper... M. Enrico Cecchetti

His Assistant... M. Alexandre Gavrilov

Two Porters... MM. Pavlov and Kovalsky

A Thief... M. Okhimovsky

An English Old Maid... M^{lle}. Klementovitch
 Her Friend... M^{lle}. Mikulina
 An American... M. Jazvinsky
 His Wife... M^{me}. Allanova
 Their Son... M. Burman
 Their Daughter... M^{me}. Evina
 A Russian Merchant... M. Serge Grigorieff
 His Wife... M^{me}. Josephine Cecchetti
 Their Son... M. Lukin
 Their Four Daughters... M^{mes}. Nemtchinova, Zalevska, Potapovitch, Mascagno

Dolls – Tarantella Dancers... M^{me}. Lydia Sokolova, M. Léon Woizikovsky
Mazurka – The Queen of Clubs... M^{me}. Lubov Tchernicheva;
 The Queen of Hearts... M^{me}. Vera Nemtchinova; The King of Spades... M. Statkievitch; The King of Diamonds... M. Novak; The Snob... M. Stanislas Idzikovski; The Melon Hawker... M. Kostetsky.
 A Cossack Chief... M. Nicolas Zverev
 Five Cossacks... MM. Kostrovsky, Kegler, Okhimovsky, Ribas, Mascagno
 A Cossack Girl... M^{me}. Istomina
 Dancing Poodles... M^{me}. Vera Clark, Nicolas Kremneff
 Can-Can Dancers... M^{me}. Lydia Lopokova, M. Leonide Massine
 Twelve of their Friends... M^{mes}. Klementovitch, Vera Nemtchinova, Kostrovskaya, Slavinska, Istomina, Wassilevska, Radina, Grantzeva, Olkhina, Petipa, Pavlovskaya, Mikulina

Conductor... M. Henry Defosse

44

LONDON, Alhambra Theatre, 22 luglio 1919⁷⁵

THE THREE-CORNERED HAT

Ballet by Martinez Sierra after a story by Alarcon.
 Music by Manuel De Falla.
 Choreography by Leonide Massine.
 Curtain painted by Pablo Picasso.
 Scenery by Picasso, executed by Vladimir and Violet Polunin.
 Costumes by Picasso, executed by C. Alias.

Shoes supplied by Frank.

The Miller... M. Leonide Massine
 The Miller's Wife... M^{me}. Tamar Karsavina
 The Corregidor (Governor)... M. Leon Woisikovsky
 The Corregidor's Wife... M^{lle}. Grantzeva
 The Dandy... M. Stanislas Idzikovsky

Alquaciles (Police)... MM. Zverev, Jazvinsky, Novak, Stratskevich, Kovalsky, Pavloff

Neighbours... M^{mes}. Radina, Wassilevska, Vera Nemtchinova, Klementovich, Zalevska, Istomina, Olkhina, Mikulina
 MM. Kremneff, Kostrovsky, Bourman, Okhimovsky, Ribas, Kegler, Kostetsky, Mascagno

Jota... M^{mes}. Karsavina, Sokolova, Radina, Allanova, Kostrovsky, Pavlovskaya, Petipa, Nemtchinova and the preceding
 MM. Massine, Idzikovsky, Kremneff, Okhimovsky, Alexandroff, Lukin, Mascagno, and the preceding

Vocalist... M^{me}. Zoia Rosovsky

Conductor... M. Ernest Ansermet

1920

45

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 2 febbraio 1920⁷⁶

LE CHANT DU ROSSIGNOL

BALLET EN UN ACTE, D'APRÈS LE CONTE D'ANDERSEN
 arrangé par Igor Strawinsky et Léonide Massine.

Musique de Igor Strawinsky.

Chorégraphie de Léonide Massine.

Rideau, décors et costumes de Henri Matisse.

DISTRIBUTION

Le Rossignol...	M ^{me} Tamar Karsavina
La Mort...	M ^{me} Lydia Sokolova
L'Empereur...	M. Serge Grigorieff
Le Rossignol mécanique...	M. Stanislas Idzikovski
Le Maestro japonais...	M. Watslaw Kegler

Les Dames de la cour: M^{mes} Wassilevska, Nemchinova, Klementovitch, Radina, Zalevska, Slavitzka, Kostrovska, Allanova, Pavlovskaia, Clark, Istomina, Petipa, Grantzeva, Edinska, Ivina, Mikulina.

Deux dames portant des fleurs: M^{mes} Nemchinova II, Mascagno.

Les guerriers: MM. Léonide Massine, Woizikowsky, Zverew, Kremneff, Novac, Slavinsky.

Les mandarins: MM. Jazvinski, Statkevitch, Ribas, Stepanov, Pavlow, Mascagno.

Les chambellans: MM. Kostrovsky, Kostaschi, Bourman, Ochimovski.

Chef d'orchestre: Ernest Ansermet

46

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 15 maggio 1920⁷⁷

PULCINELLA

BALLET AVEC CHANT EN UN TABLEAU

Musique d'Igor Stravinsky, d'après Giambattista Pergolesi

Chorégraphie de Léonide Massine

Décor et costumes de Pablo Picasso

Décor exécuté par Wladimir et Violette Polunine

DISTRIBUTION

Pulcinella...	M. Léonide Massine
Pimpinella...	Mme Thamar Karsavina
Prudenza...	Mme Lubov Tchernicheva
Fourbo...	M. Sigmund Novac
Caviello...	M. Stanislas Idzikowsky
Florindo...	MM. Nikolas Zverew
Il Dottore...	M. Enrico Cecchetti
Tartaglia...	M. Stanislaw Kostetsky
Quatre petits Pulcinella...	MM. Bourman, Okimowsky, Micholaitchik, Loukine.

ARTISTES DU CHANT

Mme Zoia Rosowska

M. Aurelio Anglada (ténor), M. Gino De Vecchi (basse).

Chef d'orchestre: Ernest Ansermet

47

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 27 maggio 1920⁷⁸

ASTUCE FÉMININE

OPÉRA-BALLET EN TROIS TABLEAUX

Musique de Domenico Cimarosa. Récitatifs composés d'après Cimarosa

et orchestration revue par Ottorino Respighi.

Mise en scène et Chorégraphie de Léonide Massine.

Rideau et décor de José-Maria Sert, exécutés par Wladimir et Violette Polunine.

Costumes de José-Maria Sert, exécutés par M^{lle} Marie Muelle.

Bellina... M^{me} Mafalda De Voltri

Ersilia... M^{me} Romanitza

Léonora... M^{me} Zoia Rosowska

Romualdo... M. Angelo Masini-Pieralli

Filandro... M. Aurelio Anglada

Giampaolo... M. Gino De Vecchi

DANSES

Pas de trois: M^{mes} Lubov Tchernicheva, Vera Nemtchinova, Sigmund Novak.

Pas de six: M^{mes} Klementovitch, Wasilewska, Bewicke. MM. Kremnew, Zverew, Bourman.

Tarantella: M^{me} Lydia Sokolova, M. Léon Woizikovsky.

Contre-Danse: M^{mes} Allanova, Pavlovska, Mikulina, Zalevska, Komarova, Forestier, Slavinska, Istomina, Evina. MM. Jazvinsky, Statkevitch, Kegler, Kostetsky, Pavlow, Ochimovskiy, Ribas, Adison, Mikolaitchik.

Pas de deux: M^{me} Thamar Karsavina, M. Stanislas Idzikowsky.

Les invités: M^{me} Cecchetti, M. Enrico Cecchetti, M^{lle} Nemtchinova II, MM. Stepanov, Mascagno, Lukine.

Chef d'orchestre: Ernest Ansermet

48

PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, 14 décembre 1920⁷⁹

LE SACRE DU PRINTEMPS

Tableaux de la Russie païenne de Igor Stravinsky et Nicolas Roerich

Musique de Igor Stravinsky

Nouvelle chorégraphie de Léonide Massine
 Décor et costumes de Nicolas Roerich

‘Le Sacre du printemps’ est un spectacle de la Russie païenne. L’œuvre est en deux parties et ne comporte aucun sujet. C’est de la chorégraphie construite librement sur la musique.⁸⁰

PREMIER TABLEAU

Les femmes: M^{mes} Vera Nemtchinova, Klementovicz, Bewicke, Soumarokova II.

Les adolescentes: M^{mes} Edinska, Mikulina, Zalevska, Slavitzka, Krasnova, Allanova, Krokstova, Evina, Komarova, Soumarokova I, Grabovska, Antonova, Nemchinova, Novitzka.

Les jeunes gens: M. Woizikovsky, Novac, Jazvinsky, Statkevitch.

Les adolescents: MM. Zvereff, Slavinsky, Kremneff, Ribas, Okhimovsky, Mikolaïtchik, Pavloff, Kovetzky, Elmoujinsky, Stepanoff, Bourman, Kostetzky, Winter, Singaevsky.

DEUXIEME TABLEAU

La vierge émue: M^{lle} Lydia Sokolova.

Les adolescentes: M^{mes} Vera Nemtchinova, Klementovicz, Bewicke, Soumarokova II, Edinska, Mikulina, Zalevska, Slavitzka, Krasnova, Allanova, Krokstova, Soumarokova I, Nemchinova, Novitzka, Grabovska.

Les hommes: MM. Woizikovsky, Novac, Jazvinsky, Statkevitch, Zvereff, Slavinsky, Kremneff, Ribas, Okhimovsky, Mikolaïtchik, Pavloff, Kostetsky, Elmoujinsky, Stepanoff, Bourman, Kostetzky, Winter, Singaevsky.

Chef d’orchestre: Ernest Ansermet

1921

49

PARIS, Théâtre de la Gaîté-Lyrique, 17 maggio 1921⁸¹

CHOUT (LE BOUFFON)

LÉGENDE RUSSE EN SIX TABLEAUX.

Musique de Serge Prokofieff.

Chorégraphie de Michel Larionow et Thadée Slawinsky.

Rideau, décors et costumes de Michel Larionow.

Les costumes ont été exécutés dans les ateliers de la Maison Jove, sous la direction de M^{me} Bongard.

Le Bouffon... M. Thadée Slawinsky

La Bouffonne... M^{me} Sokolova ou M^{me} Devillier.

Le Marchand... M. Jazvinsky.

Les Marieuses... Mmes Nemchinova II et Zirmundska.

Les Bouffons: MM. Kremneff, Bourman, Okhimovsky, Addison, Loukine, Jamoujinsky, Mikolaïtchik.

Les Femmes des bouffons: M^{mes} Evina, Grabovska, Rosenstein, Mascagno, Krasnova, Slawinska, Novitzka.

Les Filles des bouffons: M^{mes} Nemchinova, Bewicke, Klementovitch, Soumarokova, Koksova, Allanova, Edinska.

Les Soldats: MM. Novacov, Statkevitch, Pavloff, Singaevsky, Winter, Koziarsky, Stepanoff.

Les Serviteurs: MM. Kostetzky, Mascagno, Mareno, Augustino.

L’orchestre est conduite par l’Auteur.

50

PARIS, Théâtre de la Gaîté-Lyrique, 17 maggio 1920

CUADRO FLAMENCO

SUITE DE DANSES ANDALOUSES.

Décor et costumes de Pablo Picasso.

Les costumes sont exécutés dans les ateliers de la Maison Jove, sous la direction de M^{me} Bongard.

I) La Malagueña, chantée par La Miñarita.

II) Tango Gitano, dansé par Rojas e El Tejero.

III) La Farruca, dancée par Maria Dalbaïcin.

IV) La Jota Aragonesa, dansée par La Lopez e El Moreno.

V) Alegria, dansée par La Rubia de Jerez.

VI) Alegria, dansée par Estampillo.

VII) Garrotin Grotesco, dansé par La Rubia de Jerez, Maria Dalbaïcin et Mate el sin pies.

VIII) Garrotin Cómico, dansé par La Gabrielita del Garrotin.

IX) Sevillana, chantée par La Miñarita, dansée par La Rubia de Jerez, Maria Dalbaïcin, Gabrielita del Garrotin, La López, et par Estampillo, El Tejero, El Moreno, Rojas el sin pies.

Guitaristes: El Sevillano et El Martell.

51

LONDON, Alhambra Theatre, 2 novembre 1921⁸²

BALLET

IN FIVE SCENES AFTER PERRAULT'S TALE

THE SLEEPING PRINCESS

(La belle au bois dormant)

The entire production by M. Leon Bakst.

Music by P. Tchaikovsky

Prelude to 3rd Scene and Aurora's Variation in Scene 3
orchestrated by Igor Strawinsky.

Choreography by Marius Petipa.

Reproduced by M. Sergueïeff, regisseur-en-chef of the Imperial Opera, Petrograd.

The Action-Scenes, Hunting Dances in Scene 3,
Aurora's Variation in the same scene, and tales
of Bluebeard, Scheherazade, and Innocent Ivan,
produced by La Nijinska.

From the Designs of M. Leon Bakst.

Curtain painted by M. Oudot.

Scenes 1, 2, 4, and 5 painted by O. Allegri.

Scene 3 painted by Mr. and Mrs. Polunin.

The Growing Forest painted by M. Chevallier.

Costumes executed by M. Pierre Pitoeff, Mrs. Lovat Fraser,
Miss Norman and La Maison Muelle Rossignol.

Wigs by Pontet. Shoes by Crait and Gamba

CAST

SCENE I – THE CHRISTENING

King Florestan XXIV...	M. Leonard Treer
The Queen...	M ^{me} Vera Sudeikina
Cantalabutte, Master of Ceremonies...	M. Jean Jazwinsky
The Fairy of the Pine Woods...	M ^{me} Felia Dubrovska
Her Page...	M. Errol Addison
The Cherry Blossom Fairy...	M ^{me} Lydia Sokolova
Her Page...	M. Leon Woizikovsky
The Fairy of the Humming Birds...	M ^{me} Nijinska
Her Page...	M. Nicolas Zvereff
The Fairy of the Song-Birds...	M ^{me} Lubov Egorova

Her Page...	M. Nicolas Kremneff
The Carnation Fairy...	M ^{me} . Vera Nemtchinova
Her Page...	M. Tadeo Slavinsky
The Fairy of the Mountain Ash...	M ^{me} . Lubov Tchernicheva
Her Page...	M. Anatol Vilzak
The Lilac Fairy...	M ^{me} . Lydia Lopokova
Her Page...	M. Stanislas Idzikowski
The Wicked Fairy...	M ^{me} . Carlotta Brianza
Her Two Pages...	MM. Fedorov and Winter
Her Four Rats...	MM. Savitzki, Karnecki, Yalmoujinsky, Lukine
Royal Nurses...	M ^{mes} . Allanova, Krassovska, Majcherska, Komarova
Ministers of State...	MM. Semenoff, Singaievski, C. Stepanov
Royal Pages...	MM. Mikolaichik, Bourman, Ochimovski, Patrikeeff
The King's Herald...	M. Kosiarsky
The Royal Physician...	M. Pavlov
Maids of Honour...	M ^{mes} . Klementovicz, Bewicke, Moreton, Sumarokova
Ladies-in-Waiting...	M ^{mes} . D'Albaicin, Coxon, Damaskina, Plotnikova, Savitska, Rosenstein, Antonova, Evina, Gostemilova, A. Sumarokova, L. Nemtchinova, Grekulova, Poplavska, Astafieva
Lords, Pages, Negro Lackeys	

SYMPHONIC INTERLUDE

SCENE II – THE SPELL

King Florestan XXIV...	M. Leonard Treer
The Queen...	M ^{me} . Vera Sudeikina
The Princess Aurora...	M ^{lle} . Olga Spessiva
The Lilac Fairy...	M ^{me} . Lydia Lopokova
Cantalabutte, Master of Ceremonies...	M. Jean Jazwinsky
The Spanish Prince...	M. Anatole Vilzak
The Indian Prince...	M. Leon Woizikovsky
The Italian Prince...	M. Tadeo Slavinsky

The English Prince... M. Errol Addison
 Princess Aurora's Friends... M^{mes}. Vera Nemtchinova,
 Bewicke, Klementovicz, Majcherska.
 The Wicked Fairy... M^{me}. Carlotta Brianza
 Village Maidens... M^{mes}. Allanova, Rosenstein, A. Souma-
 rokova, L. Sumarokova, Evina, L. Nemtchinova, Antonova,
 Krassovska, Coxon, Moreton, Gostemilova, Komarova, Plot-
 nikova, Poplavska, Damaskina, Astafieva.
 Village Youths... MM. Kremneff, Fedoroff, Bourman, Seme-
 nov, Mikalaichik, Patrikeeff, Kosarski, Ochimovsky, Winter,
 Karnecki, Yalmoujinsky, Savitzki, Pavlov, Lukine, Singaiev-
 ski, Stepanov.

INTERVAL 20 minutes

PRELUDE, orchestrated by Igor Stravinsky

SCENE III - THE VISION

A Vision of the Princess Aurora... M^{lle}. Olga Spessiva
 The Lilac Fairy... M^{me}. Lydia Lopokova
 Countess... M^{me}. Lubov Tchernitcheva
 Prince Charming... M. Pierre Vladimiroff
 Gallison, The Prince's Tutor... M. Nicolas Zvereff

Duchesses... M^{mes}. Dobrovska, Allanova, Klementovicz,
 Komarova, Majcherska.
 Dukes... MM. Fedorov, Semenov, Roziarsky, Pavlov, Winter.
 Baronesses... M^{mes}. Schollar, Sokolova, V. Nemtchinova,
 Bewicke.
 Marchionesses... M^{mes}. Evina, Coxon, Sumarokova, L. Nemt-
 chinova, Rosenstein, Savitzka.
 Marquises... MM. Kremneff, Bourman, Mikolaitchik, Kar-
 necki, Ochimovski, Savitsky.
 Huntsmen... MM. Singaievski, Yalmoujinski, Lukine, Stepanov
 Nymphs... M^{mes}. Allanova, Antonova, Astafieva, Damaskina,
 Gostemilova, L. Sumarokova, Komarova, Krassovska, Maj-
 cherska, Moreton, Poplavska, Plotnikova.
 Beaters, Servants, etc.

Symphonic Interlude "The Dream"

SCENE IV – THE AWAKENING

The King... M. Leonard Treer

The Queen... M^{me}. Vera Sudeikina
 Princess Aurora... M^{lle}. Olga Spessiva
 The Lilac Fairy... M^{me}. Lydia Lopokova
 Prince Charming... M. Pierre Vladimiroff
 Cantalabutte, Master of Ceremonies... M. Jean Jazwinsky.
 Princess Aurora's Friends... M^{mes}. V. Nemtchinova, Klemen-
 tovicz, Bewicke, Majcherska.
 Princes... MM. Vilzak, Woizikovsky, Slavinsky, Addison.

INTERVAL 20 minutes

SCENE V – THE WEDDING

The King... M. Leonard Treer
 The Queen... M^{me}. Vera Sudeikina

FAIRY TALES

Pierrette... M^{me}. Nijinska; Colombine... M^{me}. Vera Nemtchi-
 nova; Pierrot... M. Nicolas Zvereff; Harlequin... M. Anatol
 Vilzak
 Puss-in-Boots... M. Errol Addison; The White Cat... M^{me}.
 Ludmilla Schollar
 The Blue Bird... M. Stanislas Idzikowski; The Enchanted
 Princess... M^{me}. Lydia Lopokova
 Red Riding Hood... M^{me}. Lydia Sokolova; The Wolf... M.
 Mikolaitchik.
 Blue Beard... M. Fedorov; Ariana... M^{me}. Lubov Tcherniche-
 va; Sister Anne... M^{me}. Felia Dubrovska.
 Scheherazade... M^{me}. Maria D'Albaicin; The Shah... M. Pav-
 lov; His Brother... M. Singaievski
 The Porcelain Princesses... M^{mes}. Bewicke, Sumarokova; The
 Mandarin... M. Nicolas Kremneff
 Innocent Ivan and His Brothers... MM. Leon Woizikovsky,
 Tadeo Slavinsky, Kornezky

Pas de deux... M^{lle}. Olga Spessiva, M. Pierre Vladimiroff
 Princess Royal... M^{me}. Komarova
 Ladies of the Court... M^{mes}. Klementovicz, Majcherska, Kras-
 sovska, Allanova, Rosenstein, L. Sumarokova, A. Sumaroko-
 va, Coxon, Damaskina, Evina, Gostemilova, Astafieva.
 Dignitaries of the Court... MM. Sergueïeff, Semenov, Bour-
 man, Savitsky, Ochimovski, Winter, Yalmoujinski, Lukine,
 Patrikeeff, Kozarski, Stepanov, Komissarov.

Lords and Ladies, Servants, Negro Lackeys, etc.

Violin solo....Mr. Wynn Reeves
 Conductor... M. Gregor Fittelberg

1922

52

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 18 maggio 1922 ⁸³

LE MARIAGE DE LA BELLE AU BOIS DORMANT

Ballet classique de Marius Petipa, chorégraphe français
 (1822-1910)

représenté à l'occasion du centenaire de sa naissance.

Musique de P. Tchaïkowsky.

Décor et costumes de M. Alexandre Benois.

Les costumes des Contes de fées sont de Mme Natalie Gontcharova.

Les danses des Comtesses, Marquises, Duchesses, de Barbe-Bleu, du Papillon Siamois, Schéhérazade, des Trois Ivan et la Variation du Prince Charmant sont composées par La Nijinska.

I Prélude

II Polonaise

M^{mes} Klementovicz, Maikerska, Allanova, Komarova, Evina, Soumarokova I, Nemchinova, Soumarokova II, Rosenstein, Gostimilova, Plotnikova, Zaleska.

MM. Jazvinsky, Fedorow, Pavlow, Winter, Singaevsky, Savitzky, Woizikovsky, Michailow, Bourman, Thariat, Antony, Grioux, Peretti.

III Pas des Sept Demoiselles d'honneur et de leurs Cavaliers
 a) Adagio b) Sept variations

La Nijinska, M^{mes} Tchernicheva, Egorova, Nemchinova, Schollar, Doubrovskaja, Oghinska;

MM. Idzikovsky, Vladimiroff, Viltzak, Kremnew, Zverew, Mikolaïtchik, Nikitine.

IV Scène et Danse des Duchesses

M^{mes} Klementovicz, Maikerska, Allanova, Krassovska, Komarova;

MM. Fedorow, Jazvinsky, Winter, Singaevsky, Michailow.

v Danse des Comtesses

M^{lles} H. Giro, Sharp, Gelot, Cérés de l'Opéra de Paris.

VI Danses des Marquises

M^{mes} Zaleska, Evina, Nemchinova, Gostimilova, Soumarokova II, Rosenstein;

MM. Bourman, Savitsky, Peretti, Winter, Michailow, Thariat.

VII Farandole [nel programma originale manca il n. VIII]

Le corps de ballet.

CONTES DE FÉES

IX Florestan et ses sœurs

M^{lles} Vera Nemchinova, Damaskina et M. Zvereff

X Le Chat botté

La Nijinska et Mme Schollar

XI L'Oiseau bleu

Mlle Oghinska et M. Idzikovsky

XII Le Chaperon Rouge

M^{me} Antonova et M. Mikolaïtchik

XIII Barbe-bleu

M^{mes} Tchernicheva, Doubrovskaja et M. Fedorow

XIV Le Papillon Siamois

La Nijinska

XV Schéhérazade

M^{me} Dalbaicin, MM. Semenov et Pavloff.

XVI Les Princesses de Porcelaine

M^{mes} Bewicke, Soumarokova I et M. Kremnew.

XVII Les Trois Ivan

MM. Viltzak, Mikolaïtchik et Karnetzki.

XVIII La Princesse Aurore et le Prince Charmant (Pas de deux)

Adagio - Variations - Coda

M^{me} Vera Trefilova et M. Vladimiroff

XIX Mazurka

Toute la troupe du ballet

Régisseur général: Serge Grigorieff

Chef d'orchestre: M. Gregor Fitelberg

53

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 18 maggio 1922 ⁸⁴

RENARD

BALLET BURLESQUE AVEC CHANT

Texte et musique de Igor Stravinsky

Version française de C. F. Ramuz

Décor et costumes de Michel Larionow

Chorégraphie de La Nijinska

L'œuvre est dédiée à Madame la Princesse Edmond de Polignac et représentée avec son bienveillant consentement.

DISTRIBUTION

Le Renard ... La Nijinska

Le Coq ... MM. Stanislas Idzikovsky

Le Bouc ... Jean Jasvinsky

Le Chat ... Michel Fedorow

Chant: MM. Fabert, Dubois, Narçon et Mathieu de l'Opéra

Chef d'orchestre... Ernest Ansermet

Le cymbalum est tenu par Monsieur Demarait

54

PARIS, Théâtre National de l'Opéra, 3 giugno 1922 ⁸⁵

MAVRA

Opéra comique en un acte d'après Pouchkine.

Poème de Boris Kochno.

Musique de Igor Stravinsky.

Décor et costumes de Léopold Survage.

Mise en scène de La Nijinska.

Œuvre dédiée à Glinka, Tchaïkovski et Pouchkine.

Paracha... M^{mes} Oda Slobodska

La mère... Hélène Sadovène

La voisine...

Zoïa Rosovska

Wassili, le hussard...

M. Stephan Belina

Orchestre dirigée par M. Gregor Fitelberg

1923

55

PARIS, Théâtre de la Gaîté-Lyrique, 13 giugno 1923 ⁸⁶

NOCES

SCÈNES CHORÉGRAPHIQUES RUSSES EN 4 TABLEAUX,
SANS INTERRUPTION

Paroles et musique de Igor Stravinsky

Chorégraphie de la Nijinska

Décor et costumes de Madame N. Gontcharova

Artistes du chant:

M^{mes} Hélène Smirnova et Marie Davidova, MM. D'Arial et
Georges Lansky

des Opéras de Péetrograd et de Moscou

Chœurs russes de Kibaltchitch

Les pianos sont tenus par: M.^{lle} Hélène Léon, M^{me} Marcelle
Meyer

MM Georges Auric et Edouard Flament.

PERSONNAGES

La Fiancée, le Fiancé, les Parents de la Fiancée et du Fiancé,
les Marieuses, les Garçons de Noce, les Amies de la Fiancée,
les Invités, etc. etc.

ARTISTES DE LA DANSE

M^{mes} Tchernicheva, Doubrovskaja, Chollar, Nikitina, Bewicke,
Damaskina, Maïkarska, Soumarokova, Allanova, Krassovska,
Rosenstein, Coxon, Komarova, Nemtchinova, Zalevska,
Evina, Soumarokova II, Antonova, Savitzka, Troussevitch,
Grékoulova;

MM. Woïzikovsky, Zwerew, Slavinsky, Kremnew, Jazvinsky,
Fédorow, Mikolaitchik, Pavlow, Winter, Savitzky, Séménow,
Skibine, Michailow, Tcherkas, Lapitzky, Hoyer, Hoyer II,
Lifar, Singaevsky, Unger, Kohanovsky.

Chef d'orchestre: M. Ernest Ansermet

Pianos-doubles PLEYEL

Les instruments de percussion sont fournis par la Maison Couesnon et Cie, 24, rue d'Angoulême, Paris, d'après le choix de M. Stravinsky

Les scènes chorégraphiques «Noces» de Igor Stravinsky sont publiées par J. & W. Chester Ltd, Londres, Editeurs-Propriétaires

Les costumes sont exécutés par la Maison Marie Muelle, Rossignol Successeur, Paris

56

VERSAILLES, Château, Galerie des Glaces, 30 giugno 1923⁸⁷

LE MARIAGE D'AURORE

Musica: Čajkovskij (dal *Mariage d'Aurore*), Jean-Philippe Rameau ("Fanfara" e "Marche" da *Hippolyte et Aricie*), Giovanni Paisiello (dalla *Serva padrona*), Gabriel Fauré (*Pavane*), Domenico Cimarosa (da *Astuzie femminili*), Jean Baptiste Lully (dal *Carneval de Versailles*).

Décor: Juan Gris

Costumi: Juan Gris, Alexandre Benois, José-Maria Sert, Nathalie Gontcharova.

Coreografia: Marius Petipa, Bronislava Nijinska, Léonide Massine, Michel Fokine.

Interpreti pr. (danza): Ludmilla Schollar, Bronislava Nijinska, Lubov Tchernicheva, Vera Nemtchinova, Lydia Sokolova, Felia Doubrovska, Lubov Egorova, Maria Dalbaicin, Stanislas Idzikovski, Léon Woizikovski, Anatole Vilzak, Nicolas Kremnev, Nicolas Zverev, Jan Jazvinskij, Constantin Tcherkas.

Int. (canto): Daniel Vigneau, Maria Kouznetsova.

Chef d'orchestre... Ernest Ansermet

1924

56

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 1 gennaio 1924⁸⁸

LA COLOMBE

Opéra comique en 2 tableaux de Jules Barbier et Michel Carré.

Musique de Charles Gounod

Récitatifs de Francis Poulenc

Décor et costumes de Juan Gris

Mise en scène de Constantin Landau

La comtesse Sylvie... M^{me} Maria Barrientos

Mazette, servante du seigneur Horace... M^{lle} Jeanne Montfort

Le Seigneur Horace... MM. Théodore Ritch

Maître Jean, majordome de la comtesse Sylvie... Daniel Vigneau

Orchestre sous la direction de M. Edouard Flament

Le décor, exécuté par Wladimir et Violette Polounine

Les costumes, exécutés par la Maison Marie Muelle (Rossignol, successeur).

Les costumes de M^{me} Barrientos, par la Maison Lanvin Perruques de la Maison Baudut

57

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 3 gennaio 1924⁸⁹

LES TENTATIONS DE LA BERGÈRE, OU L'AMOUR VAINQUEUR

Ballet en un acte. Musique de Monteclair (1666-1737). Reconstituée et instrumentée par H. Casadesus

Chorégraphe et Maîtresse de ballet: La Nijinska.

Rideau, décor et costumes de Juan Gris. Décor exécuté par Wladimir et Elisabeth Polounine

Costumes exécutés par la Maison Muelle à Paris (Rossignol, successeur).

La Bergère... Vera Nemtchinova

Le Marquis... Theodore Slavinsky

Le Berger... Léon Woizikowsky

Le Roi... Anatole Wilzak

Les Comtes: Nicolas Zwereff, Anton Dolin, Jean Jazvinsky.

Baronnes: Doubrovska, Allanova, Nikitina, Komarova, Maikerska, Chamie.

Barons: Pavloff, Singaevsky, Hoyer, Michaïlow.

Maître de cérémonies: Serge Grigorieff.

Paysans: Koxon, Soumarokova, Zalevska, Rosenstein, Nemtchinova II, Soumarokova II. Kremnew, Savitsky, Tcherkas, Unger, Lapitsky, Kochanovsky.

Serviteurs: M^{mes} Krasovska, Savitska, Troussevitich. MM.

Skibine, Lifar, Fedorow, Hoyer II.

Orchestre sous la direction de M. Edouard Flament.

59

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 5 gennaio 1924⁹⁰

LE MEDECIN MALGRE LUI

Opéra comique en trois actes avec ballet, d'après Molière de J. Barbier et M. Carré

Musique de Charles Gounod

Récitatifs de Erik Satie

Décors, costumes et mise en scène de Alexandre Benois

Chorégraphie de La Nijinska

Lucinde, fille de Géronte...	M. ^{me} Inès Ferraris
Martine, femme de Sganarelle...	M. ^{me} Romanitza
Jacqueline, nourrice chez Géronte...	M. ^{me} Jeanne Monfort
Sganarelle...	M. Daniel Vigneau
Léandre, amant de Lucinde...	M. Théodore Ritch
Géronte...	M. Jacques Arnna
Valère, domestique de Géronte...	M. Garcia
Lucas, mari de Jacqueline...	M. Fouquet

BALLET

Bergère... M.^{me} Lubov Tchernicheva

Berger... M. Antoine Doline

Apothicaire: M.^{mes} Doubrovska, Allanova, Devalois, Maikerska, Nikitina, Komarova.

Docteurs: MM. Jazvinsky, Fedorow, Pavlow, Hoyer, Singaevsky, Lifar.

Fagotières: M.^{mes} Chamié, Coxon, Zalevska, Soumarokova.

Fagotiers: MM. Kremnew, Savitsky, Lapitsky, Tcherkas.

Chœurs de l'Opéra de Monte-Carlo

Orchestre sous la direction de M. Edouard Flament

Régisseur général: M. Constantin Landau

Décors exécutés par M. Allegri

Costumes exécutés par la Maison Marie Muelle

Perruques de la Maison Baudut

60

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 6 gennaio 1924⁹¹

LES BICHES

Ballet avec chant en un acte. Musique de Francis Poulenc. Chorégraphie de La Nijinska.

Rideau, décor et costumes de Marie Laurencin. Décor exécuté par le prince Schervachidze.

Costumes exécutés par Vera Soudeikine

Rondeau: M.^{mes} Doubrovska, Devalois, Maikerska, Nikitina, Koxon, Allanova, Soumarokova, Chamié, Komarova, Rosenstein, Soumarokova II, Zalevska

Chanson dansée: Léon Woizikowsky, Anatole Wilzak, Nicolas Kremnew.

Adagietto: Vera Nemtchinova.

Jeu: Vera Nemtchinova, Anatole Wilzak, Léon Woizikowsky, Nicolas Zwereff et ensemble.

Rag Mazurka: La Nijinska, Léon Woizikowsky, Nicolas Zwereff.

Andantino: Vera Nemtchinova, Anatole Wilzak.

Chansons dansées: Lubow Tchernicheva, Lydia Sokolova.

Final: Nijinska, Vera Nemtchinova, Lubow Tchernicheva, Lydia Sokolova, Anatole Wilzak, Léon Woizikowsky et ensemble.

Artistes du chant: M.^{me} Romanitza, M. Fouquet (ténor), M. Cérésol (baryton).

Orchestre sous la direction de M. Edouard Flament

61

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 8 gennaio 1924⁹²

BALLET DE L'ASTUCE FEMININE

Musique de Domenico Cimarosa

Chorégraphie de L. Massine

Décor de José-Maria Sert

Décor exécuté par Wladimir et Violette Polunine

Costumes de José-Maria Sert

Pas de trois: M.^{mes} Lubov Tchernicheva, Felia Doubrovska; M. Anatole Wilzak.

Pas de six: M^{mes} Maikerska, Soumarokova, Koxon;
MM. Slavinsky, Kremnev, Zverew.

Tarantella: M^{me} Lydia Sokolova, M. Léon Woizikovsky.

Contre-danse: M^{mes} Allanova, Soumarokova, Krassovska, Zalevska, Komarova, Chamie, Rozenchtein, Nikitina II, Evina.
MM Jazvisky, Fedorow, Lapitsky, Pavlow, Tcherkas, Savitsky, Hoyer, Michailow, Kochanovsky.

Pas de deux: M^{me} Vera Nemtchinova, M. Stanislav Idzikovsky.

Orchestre sous la direction de M. Edouard Flament.

62

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 10 gennaio 1924⁹³

PHILÉMON ET BAUCIS

Opéra comique en deux actes

de Jules Barbier et Michel Carré

Musique de Ch. Gounod

Décors, costumes et mise en scène de Alexandre Benois

Baucis... M^{me} Maria Barrientos

Philémon... M. De Paolis

Jupiter... M. De Angelis

Vulcain... M. Carmassi

Chœurs de l'Opéra de Monte-Carlo
(Chef: M. Amédée De Sabata)

Décors exécutés par Wladimir et Violette Polounine

Costumes exécutés par la Maison Vialet

Le costume de M^{me} Barrientos, par la Maison Lanvin

Perruques de la Maison Baudut

63

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 17 gennaio 1924⁹⁴

UNE EDUCATION MANQUEE

Saynète en un acte de E. Le Terrier et A. Vanloo

Musique de E. Chabrier

Récitatifs de Darius Milhaud

Décor et costumes de Juan Gris

Décor exécuté par les ateliers Visconti; Costumes par M^{me} Vialet

Mise en scène de Alexandre Benois

Hélène de la Cerisaie... M^{lle} Inès Ferraris

Maître Pansanias... M. Daniel Vigneau

Gontran de Boismassif... M. Théodore Ritch

Perruques de la Maison Baudut

Chef de l'orchestre... M. Edouard Flament

64

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 19 gennaio 1924⁹⁵

LES FÂCHEUX

Ballet en un acte de Boris Kochno d'après la comédie-ballet de Molière

Musique de Georges Auric

Chorégraphie de La Nijinska

Rideau, décor et costumes de Georges Braque

Orphise... M^{mes} Lubov Tchernicheva

Deux bavardes... L. Chollar et A. Nikitina

Naiade... Maikerska

Eraste... M. Anatole Wilzak

Lysandre (le danseur)... Stanislav Idzikovsky

Le Joueur de cartes... Léon Woizikovsky

L'Élégant... Anton Dolin

Le Tuteur... Jean Jazvisky

Domestique du Tuteur... Pavloff

Deux compagnons... Fedorow et Hoyer

La Montagne... Nicolas Zverew

Les Joyeuses de volant: Devalois, Allanova, Chamie, Komarova, Koxon, Soumarokova II.

Les Joueurs de boules: Slavinsky, Kremneff, Savitsky, Tcherkas, Lapitsky.

Les Policiers: Lifar, Skibine, Kochanovsky.

Rideau et décor exécutés par le Prince Alexandre Shervachidze. Costumes par la Maison Weldy

Orchestre sous la direction de M. Edoaud Flament

65

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 13 aprile 1924⁹⁶

LA NUIT SUR LE MONT CHAUVE

Musique de Moussorgsky ⁹⁷

Tableau chorégraphique de La Nijinska

La sorcière... M^{me} Lydia Sokolova

Satan... M. Michel Fedorow

Les Esprits des Ténèbres: M^{mes} Allanova, Doubrovska, Nikitina, De-Valois, Komarova

Les Diables: M^{mes} Chamie, Soumarokova, Zalevska, Antonova, Soumarokova II, Krassovska, Coxon, Nikitina II, Savitska, Rosenchtein, Nemtchinova, Troussevitch.

Les Mauvais Esprits: MM. Slavinsky, Kremnew, Zverew.

Les serviteurs de Satan: MM. Jazvinsky, Pavlow, Singaevsky.

Les Démons: MM. Tcherkas, Savitsky, Michailow, Unger, Lapitsky, Lifar, Hoyer, Hoyer II, Kochanovsky

Chef de l'orchestre: M. Edouard Flament.

66

PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, 20 giugno 1924 ⁹⁸

LE TRAIN BLEU

Opérette dansée en un acte

Scénario de Jean Cocteau

Musique de Darius Milhaud

Chorégraphie de La Nijinska

Costumes de Chanel

Décors de H. Laurens

La scène se passe sur una plage en 1924

La championne de tennis... M^{me} Nijinska

Perlouse... M^{me} Lydia Sokolova

Beau Gosse... M. Antoine Doline

Le Joueur de golf... M. Léon Woizikovsky

Les poules: M^{mes} Chollar, Devalois, Doubrovska, Allanova, Maikerska, Nikitina I, Chamie, Soumarokova I, Zalevska, Coxon, Komarova, Krasovska, Nikitina II, Soumarokova II,

Rosenstein, Nemtchinova.

Les gigolos: MM. Zverew, Slavinsky, Fedorow, Pavlow, Tcherkas, Lifar, Lapitsky, Savitzky, Nikitine, Singaevsky, Kochanovsky, Michailow, Hoyer.

Chef de l'orchestre: M. André Messager

1925

67

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 28 aprile 1925 ⁹⁹

ZÉPHIRE ET FLORE

Ballet de Boris Kochno. Musique de Wladimir Dukelsky

Chorégraphie de Léonide Massine

Décor et costumes de Georges Braque. Décor exécuté par le Prince A. Schervachidze

Costumes exécutés par Weldy

Flore... Alice Nikitina

Zéphire... Anton Dolin

Borée... Serge Lifar

Les Muses: Lubow Tchernicheva, Lydia Sokolova, Alexandra Danilova, Felia Doubrovska, Nina Devalois, Tamara Gevergeeva, Henriette Maikerska, Lubow Soumarokova, Tatiana Chamie

Les Porteurs: Tcherkas, Lapitsky, Karnetsky.

Orchestre sous la direction de M. Marc-César Scotto

68

PARIS, Théâtre de la Gaité-Lyrique, 17 giugno 1925 ¹⁰⁰

LE CHANT DU ROSSIGNOL

Ballet en un acte, d'après le conte d'Andersen

Musique de Igor Stravinsky

Chorégraphie de Georges Balanchine

Première fois: Rideau, décor et costumes de Henri Matisse

Le Rossignol...

M^{lle} Alicia Markova

La Mort...

M^{me} Lydia Sokolova

L'Empereur...

MM. Serge Grigorieff

Le Rossignol mécanique...

Georges Balanchine

Le Maestro japonais...

Nicolas Kremnew

Les dames de la Cour: M^{mes} Doubrovska, Danilova, Nikitina, Devalois, Savina, Gevergeeva, Fedorova, Maikerska, Soumarokova, Chamié, Zalevska, Komarova, Nikitina II, Klemetska, Evina, Soumarokova II

Les Guerriers: MM. Doline, Slavinsky, Zverew, Lifar, Efimow, Tcherkas

Les Mandarins: MM. Jazvinsky, Fedorow, Pavlow, Michailow, Hoyer I, Hoyer II

Les Chambellans: MM. Lapitsky, Karnetsky, Savitzky, Domansky

Chef d'orchestre M. Marc-César Scotto

69

PARIS, Théâtre de la Gaité-Lyrique, 17 giugno 1925¹⁰¹

LES MATELOTS

Ballet de Boris Kochno, en cinq tableaux

Musique de Georges Auric. Chorégraphie de Léonide Massine

Rideaux, décors et costumes de P. Pruna

Rideaux et décors exécutés par le Prince A. Schervachidze

La juene fille... M^{lle} Vera Nemtchinova

L'Amie... M^{me} Lydia Sokolova

Premier Matelot... M. Léon Woizikovsky

Deuxième Matelot... M. Théodore Slavinsky

Troisième Matelot... M. Serge Lifar

Le musicien... DINES

Chef d'orchestre: Marc César Scotto

70

LONDON, Coliseum, 11 dicembre 1925¹⁰²

BARABAU

Ballet With Chorus

Book and Music by Vittorio Rieti. Scenery and Costumes by Maurice Utrillo. Choreography by Georges Balanchin

Scenery executed by Prince A. Schervachidze. Costumes by Alias and Morris Angel

Barabau... Leon Woizikovsky

Sergeant... Serge Lifar

Servants of Barabau: Alice Nikitina, Alexandra Danilova, Tamara Gevergeva

Peasants... Maikerska, Fedorova, Chamié

Soldiers: Efimoff, Tcherkas, Jazvinsky, Karnetsky, Domansky, Michaelov.

Peasants... Pavlov, Vinter, Hoyer.

Conductor: Roger Desormière

1926

71

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 4 maggio 1926¹⁰³

ROMEO AND JULIET

en ballet

Répétition sans décor en deux parties. Musique de Constant Lambert

Peinture de Max Ernst et Joan Mirò

Chorégraphie de B. Nijinska

Rideaux exécutés par le Prince A. Schervachidze

Costumes exécutés par Mme Vialet dans les ateliers de Monte Carlo

I

Thamar Karsavina, Serge Lifar

Thadée Slavisky, Professeur de danse

M^{lles} Danilova, Doubrovska, Gevergeeva, Savina, Maikerska, Soumarokova, Markova, Vadimova, Chamié, Komarova, Fedorova, Klemetska, Evina, Barash.

MM. Tcherkas, Kremnew, Domansky, Jazvinsky, Fedorow, Pavloff, Hoyer, Michailow, Winter, Cieplinsky, Hoyer II, Strechnew.

II

Juliet... Thamar Karsavina

Romeo... Serge Lifar

La Nourrice... Lydia Sokolova

Pierre, domestique de Capulet... Léon Woizikovsky

Le Professeur de danse, répétant Tybalt... Thadée Slavinsky

Pâris... Constantin Tcherkas

M^{mes} Danilova, Doubrovska, Gevergeeva, Savina, Maikerska, Soumarokova, Markova, Vadimova, Chamié, Komarova, Fedorova, Klemetska, Evina, Barash.

MM. Kremnew, Domansky, Jazvinsky, Fedorow, Pavloff, Hoyer, Michailow, Winter, Cieplinsky, Hoyer II, Strechnew.

Orchestre sous la direction de Marc-César Scotto

72

PARIS, Théâtre Sarah-Bernhardt, 29 maggio 1926 ¹⁰⁴

LA PASTORALE

Livret de Boris Kochno

Musique de Georges Auric

Rideau, Décors et Costumes de Pruna

Chorégraphie de G. Balanchine

Rideau et décors executés par le Prince A. Schervachidzé

Costumes executés par la Maison Jules Muelle, Paris

La Bicyclette Olympique

L'Etoile... M^{mes} Félia Doubrovska

Le Demoiselle... Tamara Gevergeva

Les Demoiselles... M^{lles} Alice Nikitina, Alexandra Danilova, Henriette Maikerska, Dora Vadimova

Le Télégraphiste... M. Serge Lifar

Le Régisseur... M. Thadée Slavinsky

Premieur acteur... Constantin Tcherkas

Deuxième acteur... Richard Domansky

Les Opérateurs... Jazvinsky, Michailow

Les Villageoises... M^{lles} Devalois, Savina, Chamié, Soumarokova, Komarova, Fedorova, Barash, Evina.

Les Villageois... MM. Kremnew, Fedorow, Pavlow, Winter, Cieplinsky, Hoyer.

Les Ouvriers... Winter, Hoyer, Strechnew, Hoyer II.

Chef d'orchestre... M. Roger Desormière

Orchestre de l'Association des Concerts Padeloup

Régisseur général... M. Serge Grigorieff

73

PARIS, Théâtre Sarah-Bernhardt, 3 giugno 1926 ¹⁰⁵

JACK IN THE BOX

Danses sur la musique inédite d'Erik Satie

orchestrée par Darius Milhaud

et mise à la disposition de M. S. De Diaghilew par le Comte

Etienne De Beaumont, propriétaire de l'œuvre

Décor et costumes d'André Derain

Chorégraphie de G. Balanchine

Décor executé par le Prince A. Schervachidze

Costumes executés par la Maison Jules Muelle, Paris

Le Pantin... M. Stanislav Idzikovsky

La Ballerine noire... M^{lle} Alexandra Danilova

Deux ballerines... M^{mes} Lubov Tchernicheva et Felia Doubrovska

Les Porteurs de nuages... MM. Michailow et Ignatow

Chef d'orchestre M. Roger Desormière

Orchestre de l'Association des Concerts Padeloup

Régisseur général M. Serge Grigorieff

74

LONDON, Lyceum Theatre, 3 dicembre 1926 ¹⁰⁶

THE TRIUMPH OF NEPTUNE

English Pantomime in Twelve Tableaux

Music by Lord Berners. Book by Satcheverell Sitwell.

Scenery and Costumes by George and Robert Cruikshank, Tofts, Honigold and Webb, collected by Mr. B. Pollock and Mr. H. J. Webb, adapted and executed by Prince A. Shervachidze.

Choreography by G. Balanchin

DRAMATIS PERSONÆ

The Fairy Queen... M^{lle}. Alexandra Danilova

Tom Tug, a sailor... MM. Serge Lifar

W. Brown, a journalist... Michael Fedorow

Goddess... M^{me}. Lydia Sokolova

Emerald – Fairy... M^{me}. Lubov Tchernitcheva

Ruby – Fairy... M^{me}. Vera Petrova

The Fairies... M^{mes}. Savina, Maikerska, Soumarokova, Markova, Istomina, Vadimova, Branitska, Orlova, Slavinska,

Klemetska, Zarina, Obidennaia, Evina, Miklachevska, Jasevitch, Kouchpetovska.
 Sylphs... Mmes. Lubov Tchernitcheva, Vera Petrova.
 Street Dancer... Tatiana Chamie
 The Sailor's Wife... Barasch
 The Sailor's Mother... Fedorova
 Snowball, a Blackman... MM. George Balanchin
 Harlequins... Leon Woizikovsky, Nicolas Efimov, Constantin Tcherkas, Nicolas Kremnev, Richard Domansky.
 Pages... Thadée Slavinsky, Jazvinsky, Fedorov, Kochanovsky, Lissanevitch, Romov, Borovsky, Strechnev, Gaubier.
 Dandy... Constantin Tcherkas
 Journalists... Jazvinsky, Vinter
 Policemen... Hoyer, Cieplinsky
 Cab Driver... Pavlov
 Telescope Keepers... MM. Borovsky, Petrakevitch
 Waiter... Lissanevitch
 Beggar... George Balanchin
 Street Hawkers... Romov, Ladre
 Workmen... Strechnev, Ignatov, Hoyer II
 Newsvendors... Jazvinsky, Vinter
 Newspaper Boys... Strechnev, Hoyer II, Ignatov
 Officer... Domansky
 Chimney Sweep... Gaubier
 King of the Ogres... Michael Pavlov
 Ogres... MM. Efimov, Romov, Kochanovsky, Borovsky, Ladre, Gaubier; M^{mes}. Chamie, Fedorova, Barash, Matveeva.
 Clowns... Petrakevitch, Ladre.
 Neptune's Attendants... Vinter, Ignatov, Hoyer II, Michaelov.
 Voice... Enrico Garcia

PROGRAMME

ACT I: Curtain
 Scene 1: London Bridge
 Scene 2: Cloudland
 Scene 3: Farewell
 Scene 4: Shipwreck
 Scene 5: Fleet Street
 Scene 6: The Frozen Wood

ACT II: Curtain
 Scene 7: The Giant Hand
 Scene 8; The Evil Grotto
 Scene 9: The Ogres' Castle
 Scene 10: Sunday Morning in London
 Scene 11: The Triumph of Neptune
 Scene 12: Apotheosis

Flying Effects by J. Kirby.
 Costumes by J. Muelle, Paris, and Gertrude Sims, London.
 Boots by Galvin, Paris and Anello & Davide, London. Properties by R. Berthelin, Paris.

Conductor... Henri Defosse
 Stage Director... Serge Grigorieff

1927

75

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 30 aprile 1927¹⁰⁷

PARIS, Théâtre Sarah-Bernhardt, 2 giugno 1927

LES FÂCHEUX

Ballet en un acte de Boris Kochno, d'après la comédie-ballet de Molière

Musique de Georges Auric

Rideau, décor et costumes de Georges Braque

Nouvelle chorégraphie de L. Massine

Rideau et décor exécutés par le Prince A. Schervachidze

Orphise...	M ^{me} Lubov Tchernitcheva
Deux bavardes...	M ^{mes} Vera Petrova, Dora Vadimova
Eraste...	M. Léonide Massine
La Montagne, le valet d'Eraste...	M. Thadée Slavinsky
Lysandre, le danseur...	M. Nicolas Efimow
Dorante, le chasseur...	M. Léon Woizikovsky
L'Élegant...	Borovsky
Le Tuteur...	Jean Jazvinsky
Le domestique du Tuteur...	Lissanevitch

Les compagnons de La Montagne... Kochanovsky, Ladré, Ignatov, Hoyer II, Strechnev.

Les Joueuses de marelle: M^{mes} Maikerska, Soumarokova, Bra-

nitska, Fedorova, Orlova, Zarina, Jasevitch.
Les Joueurs de boules: MM. Tcherkas, Kremnew, Domansky,
Gaubier, Petrakevitch.

Les Masques: M^{mes} Miklachevska, Slavinska, Kouchetovska,
Barash; MM. Fedorow, Winter, Cieplinsky, Romow.

Chef d'orchestre: Marc-César Scotto

76

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 30 aprile 1927¹⁰⁸

LA CHATTE

Ballet en un acte de SOBEKA d'après un mythe d'Esopé¹⁰⁹

Musique d'Henri Sauguet

Architectures et sculptures construites par Gabo et Pevsner

Chorégraphie de G. Balanchine

La Chatte... Olga Spessiva

Le Jeune Homme... Serge Lifar

Ses Camarades: Nicolas Efimow, Constantin Tcherkas,
Richard Domansky, Mezeslaw Borovsky, Boris Lissanevitch,
Marjan Ladre.

Orchestre sous la direction de Marc-César Scotto

77

PARIS, Théâtre Sarah-Bernhardt, 30 maggio 1927¹¹⁰

Sous le haut patronage de la Princesse Edmond de Polignac

ŒDIPUS REX

OPÉRA ORATORIO EN 2 PARTIES D'APRÈS SOPHOCLE

Par Igor Stravinsky et Jean Cocteau

Mis en latin par J. Daniélou

Musique de Igor Stravinsky

Artistes du chant

Œdipe... M. Stéphane Belina-Skupievsky

Jocaste... M^{me} Hélène Sadoven

Créon... M. Georges Lansky

Tiresias... Kapiton Zaporozjetz

Le Messager... Georges Lansky

Le Berger... Michel D'Arial

Chœurs (Ténors et Basses)

Le Récitant: M. Pierre Brasseur

L'œuvre sera exécutée sous la direction de l'Auteur

Chef des chœurs: M. D. Aristoff

Régisseur général: M. Serge Grigorieff

78

PARIS, Théâtre Sarah-Bernhardt, 2 giugno 1927¹¹¹

MERCURE

Poses plastiques

Musique d'Eric Satie. Décor et costumes de Picasso

Thème et chorégraphie de Léonide Massine

Représenté pour la première fois le 15 juin 1924 aux Soirées de
Paris organisées par le Comte Etienne de Beaumont

PREMIER TABLEAU

a) La Nuit

b) Danse de tendresse

Vénus... M^{lle} Vera Petrova; Apollon... M. Boris Lissanevitch

c) Entrée de Mercure

Mercur... M. Léonide Massine

d) Danse des signes du Zodiaque

M^{lles} Soumarokova, Branitska, Orlova, Miklachevska.

DEUXIÈME TABLEAU

a) Les trois Graces... MM. Cieplinsky, Ladré, Romow.

b) Le bain des Graces

c) Mercure vole les perles des trois Graces et s'enfuit

d) Colère de Cerbère

Cerbère... M. Richard Domansky

TROISIÈME TABLEAU

a) La Fête chez Bacchus

b) La Polka des Lettres, Danse de Mercure inventeur des let-
tres

L'invitée de Bacchus... M^{lle} Henriette Maikerska; Proserpi-
ne... M^{lle} Dora Vadimova; Le Philosophe... M. Jean Jazvin-
sky; Polichinel... M. Nicolas Efimow

c) Entrée du Chaos

MM. Domansky, Kochanovsky, Petrakevitch, Borovsky,
Gaubier

d) Enlèvement de Prosperpine

Orchestre sous la direction de M. Desormière
Régisseur général: Serge Grigorieff

79

PARIS, Théâtre Sarah-Bernhardt, 7 giugno 1927¹¹²

LE PAS D'ACIER

1920¹¹³

Ballet en deux tableaux de Serge Prokofieff et Georges Iakouloff

Musique de Serge Prokofieff

Constructions et Costumes d'après les maquettes de Georges Iakouloff

Chorégraphie de Léonide Massine

Les Costumes sont exécutés sous la direction de M^{mes} N. Iakouloff et A. Youkine

Les Constructions exécutées dans l'atelier de M. D. Kamischoff, à Paris

Les deux tableaux de ce ballet présentent une suite de scènes résumant deux aspects de la vie russe: les légendes du village et le mécanisme de l'usine.

PREMIER TABLEAU

Bataille de Baba-Yaga avec le Crocodile

M^{lle} Vera Petrova;

MM. Tcherkas, Efimow, Domansky, Kochanovsky; Petrakevitch, Borovsky, Gaubier.

Le Camelot et les Comtesses

M. Léon Woizikovsky;

M^{lles} Thamar Gevergeva, Dora Vadimova, Henriette Maikerska, Sophie Orlova.

MM. Lissanevitch, Pavlow, Hoyer, Ladré, Cieplinsky, Ignatow, Strechnew, Hoyer II, Romow.

Le Matelot et les trois Diables

M. Léonide Massine.

MM. Jazvinsky, Fedorow, Winter.

MM. Tcherkas, Efimow, Domansky, Kochanovsky, Petrakevitch, Borovsky, Gaubier.

Le Chat, la Chatte et les Souris

M^{lle} Vera Petrova, M. Thadée Slavinsky.

M^{lles} Savina, Markova, Miklachevska, Kouchetovska, Evina, Jassevitch.

MM. Lissanevitch, Pavlow, Hoyer, Ladré, Cieplinsky, Ignatow, Strechnew, Hoyer II, Romow.

La Légende des Buveurs

MM. Léon Woizikovsky, Nicolas Efimov, Constantin Tcherkas.

MM. Domansky, Kochanovsky, Petrakevitch, Borovsky, Gaubier.

L'Ouvrière et le Matelot

M^{lle} Alexandra Danilova, M. Léonide Massine

Ensemble

Par tous les artistes

DEUXIEME TABLEAU

Le Béguin

M^{me} Lubov Tchernicheva, M. Serge Lifar

Passage des Ouvriers

MM. Lissanevitch, Pavlow, Hoyer, Ignatow, Strechnew, Hoyer II

10, 11, 12. *L'Usine*

M^{mes} Alexandra Danilova, Lubov Tchernicheva, Vera Petrova.

MM. Léonide Massine, Léon Woizikovsky, Serge Lifar, Thadée Slavinsky

Les Ouvrières: M^{lles} Thamar Gevergeva, Dora Vadimova, Henriette Maikerska, Sophie Orlova.

M^{lles} Savina, Soumarokova, Branitska, Chamié, Markova, Fedorova, Zarina, Klemetska, Miklachevska, Kouchetovska, Slavinska, Obidennaia, Barash, Evina, Matveeva, Jasevitch.

Les Ouvriers: MM. Tcherkas, Efimov, Domansky, Kremnew, Jazvinsky, Fedorov, Winter, Lissanevitch, Pavlow, Kochanovsky, Hoyer, Cieplinsky, Petrakevitch, Ladré, Borovsky, Hoyer II, Ignatow, Strechnew, Gaubier, Romow.

Orchestre sous la direction de M. Roger Désormière

1928

80

PARIS, Théâtre Sarah-Bernhardt, 6 giugno 1928¹¹⁴

ODE

SPECTACLE EN TROIS ACTES

Livret scénique de Boris Kochno

Musique de Nicolas Nabokoff sur les paroles de Lomonosoff¹¹⁵Parties décoratives de P. Tchelitcheff en collaboration avec P. Charbonnier¹¹⁶

Chorégraphie de L. Massine

Les costumes sont exécutés sous la direction de Mme A. Youkine

La Nature... M^{lle} Ira Belianina

L'Elève... M. Serge Lifar

La Nature descend de son piédestal, répond aux questions de son élève et lui montre:

Les Constellations... MM. Nicolas Efimov, Tcherkas, Domansky, Borovsky, Lissanevitch, Kochanovsky, Ladré, Petrakevitch, Hoyer II.

La Floraison... Projections

Les Rivières... M^{mes} Soumarokova.

Fedorova, Slavinska, Miklachevska, Zarina, Obidennaia, Choulghine, Barash. MM. Jazvinsky, Fedorow, Pavlow, Winter, Hoyer, Ignatow, et M. Serge Lifar.

L'Etre Humain... MM. Efimow, Tcherkas, Domansky, Lissanevitch, Kochanovsky, Ladré, Pétrakevitch, Hoyer II.

La tâche de lumière... M. Lifar

Ne se contentant de ce qu'il a vu, l'élève prie la Nature de lui montrer sa Fête:

M^{mes} Vadimova, Maikerska, Marra, Soumarokova, Chamie, Fedorova, Orlova, Pavlova, Zarina, Klemetska, Obidennaia, Slavinska, Choulghine, Barash.

MM. Kremnew, Jazvinsky, Fedorow, Pavlow, Winter, Hoyer,

Lissanevitch, Kochanovsky, Petrakevitch, Ladré, Hoyer II, Ignatow, Katchourovsky.

Les Danses

M^{lle} Alice Nikitina; M. Léonide MassineM^{lle} Nathalie Branitska; MM. Nicolas Efimow, Constantin TcherkasM^{me} Félia Doubrovska

MM. Léon Woizikovsky, Richard Domansky, Mezeslaw Borovsky

L'Aurore Boréale... Projections et lumières

Séduit par la beauté de la Fête, l'élève se précipite, y entre, et par sa présence détruit la vision de l'Aurore Boreale. La Nature redevient une statue.

Artistes du chant

M^{me} Sandra Iakovleff; M. Georges Lansky

Les Chœurs russes de M. D. Aristoff

Orchestre sous la direction de Roger Désormière

Maitre de ballet: MM. Léonide Massine et Georges Balanchine
Régisseur général: M. Serge Grigorieff

81

PARIS, Théâtre Sarah-Bernhardt, 12 giugno 1928¹¹⁷

APOLLON MUSAGÈTE

Ballet en deux tableaux d'Igor Stravinsky

Décor et costumes de A. Bauchant

Chorégraphie de G. Balanchine

Les Décors sont exécutés par le Prince A. Schervachidzé

Les Costumes sont exécutés sous la direction de Mme A. Youkine

Apollon-Musagète... M. Serge Lifar

Terpsichore... M^{mes} Alice Nikitina

Calliope... Lubov Tchernicheva

Polymnie... Félia Doubrovska

Deux déesses... M^{mes} Dora Vadimova et Henriette Maikerska

Leto... Sophie Orlova

L'orchestre sera dirigé par l'Auteur
Violon solo: M. Marcel Darrieux

82

LONDON, His Majesty's Theatre, 16 luglio 1928
THE GODS GO A BEGGING¹¹⁸
Pastorale by SOBEKA
Music by Handel, arranged by Sir Thomas Beecham
Choreography by Georges Balanchin

The Serving Maid – Divinities ... M^{lle}. Alexandra Danilova
The Shepherd – Divinities... M. Leon Woizikovsky
Two Ladies... M^{mes}. Lubov Tchernitcheva, Felia Doubrovska
A Nobleman... Constantin Tcherkas

Ladies:

M^{mes}. Branitska, Marra, Maikerska, Orlova, Obidennaia, Pavlova.

Noblemen:

MM. Jazvinsky, Vinter, Hoyer, Lissanevitch, Kochanovsky, Ignatov.

Servants:

MM. Efimov, Domansky, Borovsky, Ladre.

Conducted by Sir Thomas Beecham

Maîtres de ballet: MM. Léonide Massine e George Balanchin

Stage Director: M. Serge Grigorieff

1929

83

MONACO, Théâtre de Monte Carlo, 7 maggio 1929¹¹⁹
LE BAL
Ballet en 2 tableaux de Boris Kochno. Musique de Vittorio Rieti. Décors et costumes de Giorgio De Chirico
Chorégraphie de Georges Balanchine
Costumes exécutés sous la direction de M^{me} A. Youkine

La Dame... Alexandra Danilova

Le Jeune Homme... Anton Dolin

L'Astrologue... André Bobrow

Entrée espagnole: Felia Doubrovska, Leon Woizikowsky,

Georges Balanchine

Entrée italienne: Eugène Lipkovska, Serge Lifar

Les Sylphides: Markova, Vadimova, Branitska, Soumarokova
Les Invités: M^{mes} Marra, Maikerska, Slavinska, Chamié, Karlevska, Klemetska, Gouluk, Miklachevska, Obidennaia, Pavlova, Barash, Tarakanova. MM. Tcherkas, Efimow, Kremnew, Borovsky, Jazvinsky, Kochanovsky, Fedorow, Lissanevitch, Hoyer, Petrakevitch, Ladre, Matouchevsky, Yovanovitch.
Les Cariatides: MM. Hoyer II, Ignatow.

Orchestre sous la direction de M. Marc-César Scotto

84

PARIS, Théâtre Sarah-Bernhardt, 21 maggio 1929¹²⁰

RENARD

HISTOIRE BURLESQUE CHANTÉE, JOUÉE ET DANSÉE, FAITE POUR LA SCÈNE

Musique et texte, d'après des contes populaires russes, de Igor Stravinsky

La pièce doit être jouée par des bouffons, des danseurs et des acrobates.¹²¹

Décor et costumes de Michel Larionow

Chorégraphie de Serge Lifar

L'œuvre est dédiée à Madame la Princesse Edmond de Polignac

Le Renard... MM.

Léon Woizikovsky

Le Coq...

Nicolas Efimow et Luis Agustino

Le Bouc...

Boris Lissanevitch et Bernardo Agustino

Le Chat...

Jean Hoyer et Adolph Hierlinger

Chant:

MM. Grégoire Raissoff, Michel Tkhorjewsky, Eugène Maitzef et Jan Nedra

Le cymbalum est tenu par M. Jean Demaraist

L'Orchestre sous la direction de l'Auteur

85

PARIS, Théâtre Sarah-Bernhardt, 21 maggio 1929 ¹²²

LE FILS PRODIGE

Scènes en trois tableaux de Boris Kochno

Musique de Serge Prokofieff

Décors et costumes de Georges Rouault

Chorégraphie de Georges Balanchine

Décors exécutés par le Prince A. Schervachidzé

Costumes exécutés par Mme V. Soudeikine

Le Fils prodigue... M. Serge Lifar
 Le Père... M. Michel Fedorow
 La Séductrice... M^{me} Felia Doubrovska
 Les servantes... M.^{mes} Eleonora Marra et Natalie

Branitska

Les confidents du Fils Prodigie: MM. Léon Woizikovsky et Anton Dolin

Les Amis du Fils Prodigie... MM. Efimow, Tcherkas, Borovsky, Kochanovsky, Jazvinsky, Hoyer, Lissanevitch, Petrakevitch, Ladre, Matouchevsky, Ignatow, Katchourovsky

L'orchestre sous la direction de l'Auteur

- 1 A causa della difficile accessibilità agli archivi del Nouveau Musée National de Monaco, si è ricorso all'aiuto dei funzionari, oltre che all'unica cronologia specifica a stampa disponibile (Georges Detaille, Gérard Mulys, *Les Ballets de Monte-Carlo 1911-1944*, Paris, Arc-en-ciel, 1954) e alle cronologie già pubblicate.
- 2 È il caso, ad esempio, di *Le coq d'or*. Si risolve così l'ambiguità presente nella canonica cronologia di Lynn Garafola (*Diaghilev's Ballets Russes*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1989, pp. 393-415), pubblicata anche in Nancy van Norman Baer, *The Art of Enchantment. Diaghilev's Ballets Russes 1909-1929*, catalogo della mostra, The Fine Arts Museum of San Francisco-Universe Books, 1989, pp. 141-149. Con vari ripensamenti e aggiunte è stata ripubblicata da Garafola in *Appendix: Operas and Ballets Produced by Serge Diaghilev*, in Lynn Garafola e Nancy van Norman Baer (a cura di), *The Ballets Russes and Its World*, New Haven, Yale University Press, 1999, pp. 313-346. A quest'ultima, la più recente, si farà riferimento.
- 3 Non a caso in Italia, nella sua pluriennale battaglia per una rivalutazione del balletto e del coreografo, Milloss fu molto vigile rispetto alla redazione del materiale promozionale e pubblicitario, come spiegò anche in un suo articolo: cfr. Aurel Milloss, *Per una definizione del balletto*, in "Galleria. Rassegna bimestrale di cultura", IX, n. 4-5, 1959, p. 224-230.
- 4 "In un'opera d'arte tutte le parti debbono essere legate da un significato interno. Se non si considera una mostra un bazar oltraggioso per l'arte, sparso in sale simili a quelle di una stazione ferroviaria, si deve intendere con questo termine una sorta di opera d'arte, di poema, chiaro, significativo e soprattutto unitario" (Serge Diaghilev, *Les expositions des Peintres de Pétersbourg et des Ambulants (1900)*, in Jean-Michel Nectoux, Ilia Samoilovitch Zilberstein, Vladimir Alexeïevitch Samkov (a cura di), *Serge Diaghilev: l'art, la musique et la danse: lettres, écrits, entretiens*, trad. di Françoise Burgun e Marina Cheptiski, preparazione editoriale di Marie-Noëlle Lavoie, Paris, Centre National de la Danse / Institut national d'histoire de l'art / VrIn, 2013, p. 154).
- 5 Jane Pritchard, *Diaghilev's Ballets Russe. An Itinerary, Part I: 1909-1921*, in "Dance Research", xxvii, n. 1, estate 2009, pp. 108-198; *An Itinerary. Part II: 1922-1929*, in "Dance Research", xxvii, n. 2, inverno 2009, pp. 254-360;
- Boris Courrèges, *Chronologie des spectacles des Ballets Russes*, con la collaborazione di Marie-Aude Aumonier, Cristina Barbero, Tiphaine Gaumy, Stefan Kröger, in Mathias Auclair, Pierre Vidal (a cura di), *Les Ballets Russes*, con l'assistenza di Jean-Michel Vinciguerra, prefazione di Bruno Racine, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009, pp. 250-294. Per i balletti realizzati in Spagna i riferimenti sono: Vicente García-Márquez, *España y los Ballets Russes*, catalogo della mostra, Granada, Agpograf SA, 1989; Yvan Nonmick, Antonio Álvarez Cañibano (a cura di), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo De Falla – Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2000.
- 6 Prima rappresentazione dell'opera nell'Europa occidentale.
- 7 Il programma della prima serata presentata da Diaghilev comprendeva: *Le pavillon d'Armide*, *Le prince Igor* (l'atto II, da cui l'impresario tagliò la grande aria del principe Igor "Ridammi la libertà"), e *Le festin*. All'*avant-première* del 18 maggio e alla *première* del 19 Anna Pavlova, che era stata protagonista della prima versione del balletto nel 1907 assieme a Fokine, non poté partecipare. Il suo posto fu preso da Vera Karalli, che tuttavia dopo due recite abbandonò improvvisamente la compagnia. Karsavina, che si era fatta ammirare assieme a Baldina e Nijinsky in un *pas de trois* del balletto, la sostituì fino all'arrivo di Pavlova. Il successo riscosso nel *Pavillon* segnò tutta la sua carriera, anche se questo balletto rimase in repertorio solo fino all'inizio della Prima guerra mondiale.
- 8 Fokine creò una nuova coreografia di *Pavil'on Armidii*, il balletto da lui stesso creato, che era andato in scena nella sala grande della Scuola di ballo del Teatro Mariinskij il 18 novembre 1907.
- 9 Prima rappresentazione: 19 maggio. Nel programma dell'*avant-première* (e della *première*) *Le prince Igor* seguiva *Le pavillon d'Armide* e precedeva *Le festin*. A partire dal 1910 le *Dances polovtsiennes*, che concludono l'atto, acquisirono autonomia drammaturgica e furono programmate come balletto a se stante, ciò anche grazie alla soppressione da parte di Diaghilev delle arie solistiche e del coro.
- 10 Prima rappresentazione: 19 maggio. Nel programma sia dell'*avant-première* che della *première*, *Le festin* chiudeva la serata, venendo dopo *Le pavillon d'Armide* e *Le prince Igor*.
- 11 Dal III atto di *Le coq d'or*, l'ultima opera composta da Rimskij-Korsakov, scomparso pochi mesi prima. Si tratta probabilmente di un omaggio al compositore da parte di Diaghilev, che avrebbe proposto l'opera nella sua intenzione nel 1914.
- 12 Dall'atto IV dell'opera. È probabile che Fokine si fosse ispirato alla coreografia che ne aveva fatto nel 1904 il famoso danzatore (poi maestro di danza) di carattere Aleksandr Širjaev (l'opera aveva debuttato nel 1886 colla coreografia di Petipa). Cfr. Alexander Shiryayev, *Master of Movement*, a cura di Birgit Beumers, Victor Bocharov, David Robinson, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2009, p. 118.
- 13 Si tratta del *Pas de deux dell'Uccellino azzurro e della principessa Fiorina*, dalla *Bella addormentata nel bosco* coreografato da Petipa nel 1895: vi era stato danzato da Enrico Cecchetti nel ruolo dell'Uccellino azzurro e da Varvara Nikitina (la principessa Fiorina). *L'oiseau de feu* prodotto da Diaghilev presentava un'inversione di ruoli rispetto alla *Bella addormentata*: Nijinsky non era l'Uccellino azzurro, ma il Principe, e Karsavina non era la Principessa Fiorina, ma l'Uccellino azzurro. Nel 1911, quando col titolo *L'oiseau d'or* (per lo scintillio del costume di Nijinsky, nuovamente nel ruolo dell'Uccellino) il *pas de deux* fu messo in scena a Londra per l'incoronazione di Giorgio V, Nijinsky lo danzò con Anna Pavlova. Nel repertorio di Diaghilev *L'oiseau de feu* sarebbe stato danzato anche al di fuori del *Festin* col titolo *L'oiseau et le prince*, o *Aurore et le prince*. A partire dal 1915 il *pas de deux* venne rititolato *La princesse enchantée* e come tale debuttò al Théâtre National de l'Opéra il 29 dicembre 1915 con Xenia Makletsova e Adolf Bolm, la coreografia di Massine, la direzione orchestrale di Ansermet, il *décor* e i costumi di Bakst.
- 14 La *csárdás* era tratta dal balletto *Raymonda* (su musica di Glazunov), e si vedeva nella nuova versione coreografica che Aleksander Gorskij ne aveva dato nel 1908 (l'opera aveva debuttato colla coreografia di Petipa nel 1898). La presenza di Mordkine fa pensare che, in assenza di Gorskij, fosse lui stesso a rimetterla in scena.
- 15 Il *gopak*, di origine ucraina, apparteneva all'opera *Sorocinskaia jarmarka* [*La fiera di Sorocinski*] lasciata incompiuta da Musorgskij alla sua morte e nel 1909 non ancora rappresentata.

- 16 La famosa mazurka dall'atto II di *Žisn' na zar'ja* [Una vita per lo zar] (Ivan Susanin) di Glinka (1836), la prima opera russa vibrante di nazionalismo, appariva nella coreografia datane da Nikolaj Gol'c (che era stato maestro di danza dello stesso compositore), e rielaborata in anni più tardi da Feliks Kšesinskij al Mariinskij.
- 17 Il *trepak* (di origine cosacca) della *Danza dei buffoni*, dall'ultimo atto dello *Schiaccianoci* (1892), era presentato come un assolo per Rozai: è difficile che Fokine, che ne era il coreografo, non fosse stato ispirato dall'interpretazione che ne aveva dato il grande Širjaev al debutto del balletto.
- 18 Da *Raymonda*. Diaghilev credeva molto in questo balletto a intera serata, nato dalla collaborazione di Petipa con un grande compositore: aveva addirittura progettato di darne a Parigi cinque recite, e nel settembre del 1909 aveva proposto all'ormai anziano Pavel Gerdt (che aveva creato al debutto il ruolo principale di Abderakhman, il cavaliere saraceno che spasima per *Raymonda*) di collaborare con lui, quasi certamente per rimettere in scena l'intero balletto (Natalia Roslavleva, *Era of the Russian Ballet*, con una prefazione di Ninette de Valois, London, Gollancz, 1966, p. 109).
- 19 La danza era regolata sul IV movimento della *Seconda sinfonia* in do minore di Čajkovskij, detta "Petite Russie" (Diaghilev l'aveva presentata in uno dei suoi *Concerts historiques*), caratterizzata dallo sviluppo ritmico trascinate della danza ucraina detta *žuravl* (la gru). Sessanta ballerini furono in scena.
- 20 Prima rappresentazione: 26 maggio. Pritchard assegna l'*avant-première* al 23 maggio (*Diaghilev's Ballets Russe – An Itinerary, Part 1: 1909-1921*, cit., s.n.p.).
- 21 Prima rappresentazione: 4 giugno. Questo atto d'opera apriva la serata, precedendo *Les sylphides* e *Cléopâtre*.
- 22 Questo balletto di ispirazione romantica era programmato dopo l'opera *Ruslan i Ljudmila*, e prima dell'orientalista *Cléopâtre*. Prima rappresentazione: 4 giugno.
- 23 Fokine dette una nuova coreografia al balletto da lui stesso creato, che aveva debuttato al Teatro Mariinskij nel corso di una serata di beneficenza il 10 febbraio 1907 col titolo *Šopeniana*.
- 24 Prima rappresentazione: 4 giugno. Sia nell'*avant-première* che nella *première Cléopâtre* chiudeva la serata venendo dopo il I atto di *Ruslan i Ljudmila* e *Les sylphides*.
- 25 Fokine dà una nuova coreografia al balletto da lui stesso creato, col titolo *Egipetskie Noči*, che aveva debuttato al Teatro Mariinskij l'8 marzo 1908.
- 26 L'opera era programmata in una serata che comprendeva *Le pavillon d'Armide* e *Le festin*.
- 27 Il programma della *première* berlinese non è stato reperito. La data della *première* è in Gunhild Oberzaucher-Schuller, *Interlude classique. Sergei Diaghilev im Kaiserlichen Berlin*, in Claudia Jeschke, Ursel Berger, Birgit Zeidler (a cura di), *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, Berlin, Verlag Vorwerk 8, 1997, pp. 97, 103. La data del 21 maggio figura in Lynn Garafola (*Appendix*, cit., p. 323), quella del 24 maggio in Pritchard (*Serge Diaghilev's Ballets Russes – An Itinerary, Part 1: 1909-1921*, cit., s.n.p.).
- 28 La *première* parigina di *Carnaval* fu programmata in una serata che dispiegava diversi registri tematici e poetici, includendo *Shehérazade* e *Le festin*. La distribuzione dei ruoli fu la stessa di Berlino.
- 29 Fokine dette una nuova coreografia al balletto da lui stesso creato, *Karnaval*, che era stato messo in scena per la prima volta nel corso di un ballo finanziato dal giornale "Satirikon" nella Sala Pavlova di San Pietroburgo il 22 febbraio 1910.
- 30 Il balletto era programmato in una serata che includeva *Carnaval* e *Le festin*. La turgida fantasia orientalista di *Shehérazade* era accostata alla leggerezza spumeggiante dei *tableaux de caractère* in stile commedia dell'arte.
- 31 Prima rappresentazione il 18 giugno. Diaghilev programmò *Giselle* dopo *Cléopâtre*: il balletto romantico *par excellence* prendeva vita dopo una coreografia ispirata ai *topoi* dell'esotismo *fin-de-siècle*.
- 32 Il primo balletto di Stravinskij fu programmato dopo *Carnaval*, e prima di *Les orientales* e *Le prince Igor*.
- 33 Questa nuovo divertissement sul registro orientalista fu programmato assieme a *Carnaval*, *L'oiseau de feu* e *Le prince Igor*.
- 34 Fokine rielaborò la *Danse sarrasine* (Danza saracena) della *Raymonda* di Petipa: si tratta del n. 25 della partitura, all'interno del *Grand divertissement* dell'atto II (La cour d'amour).
- 35 Si tratta della *Danse orientale* per pianoforte (op. 32, n. 3) del compositore norvegese Christian Sinding, orchestrata da Taneev.
- 36 Dal balletto *Raymonda*. Gheltzer e Volinin erano due stelle del balletto moscovita. Gheltzer aveva preso parte in un ruolo minore al debutto di *Raymonda* (1898): il ruolo di protagonista, creato dalla ballerina italiana Pierina Legnani, era poi passato a lei. I costumi, per i quali nessun credito viene dato nel programma originale, furono realizzati da Anisfeld sulla base dei figurini ideati da Korovin per la produzione del Bol'šoj (con coreografia di Gorskij) del 1908.
- 37 *La danse du flambeau* fu uno dei primi assoli composti da Fokine per Karsavina, ispirato ai bassorilievi degli antichi assiri e andato in scena al Mariinskij nel corso di una recita di beneficenza poco prima del Natale del 1907.
- 38 Si tratta dello *Smätroll* (conosciuto anche col termine tedesco, *Kobold*), op. 71, del 1901. Il titolo rimanda agli esseri soprannaturali che popolano il folclore arabo, ma il pezzo pianistico di Grieg, orchestrato da Stravinskij (fu uno dei suoi primi e meno noti lavori composti per l'impresario), ha fatto identificare dalla critica questo pezzo come la "Danse Siamoise". Secondo Nijinska, sia la *Danse orientale* che *Kobold* furono presentati nella coreografia che Fokine aveva creato per Nijinsky nel 1910 al T. Mariinskij (Bronislava Nijinska, *Early Memoirs*, trad. e cura di Irina Nijinska e Jean Rawlinson, con un'introduzione di e in consultazione con Anne Kisselgoff, London-Boston, Faber & Faber, 1981, p. 301). Secondo Grigoriev invece, non Fokine, ma lo stesso ballerino coreografò le due danze (Serge L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, trad. di Vera Bowen, London, Constable, 1953, pp. 39-40).
- 39 Il balletto andò in scena assieme a *Carnaval*, *Shehérazade* e *Le festin* (in cui era stato inserito *Les danses polovtsiennes*).
- 40 Si è qui scelta la data fornita da Detaille e Mulys, *Les Ballets de Monte Carlo*, cit. p. 40. La stessa data è scelta da Courrège (*Chronologie des spectacles des Ballets Russes*, cit., p. 254). Per Garafola (*Appendix*, cit. p. 325) e Pritchard (*Diaghilev's Ballets Russe – An Itinerary, Part 1: 1909-1921*), il balletto debutta il 26 aprile.
- 41 Si tratta del VI quadro dell'opera. Esso era programmato in una serata che includeva *Carnaval* e *Le spectre de la rose*.
- 42 Si tratta dell'Intermezzo della scena I, atto III, dell'opera *Skazanije o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronij* [La leggenda dell'invisibile

- città di Kitež e della fanciulla Fevronia] (1903-1904). Il pezzo fu presentato come “entr’acte sinfonico”, ma aveva chiaramente anche una qualità performativa. Garafola (*Appendix...*, cit.) non riporta questo spettacolo nel suo elenco. Il brano era programmato all’interno di una serata che includeva, oltre al debutto di *Pétrouchka*, anche *Le spectre de la rose* e *Shehérazade*.
- 43 Assieme a *Pétrouchka* avrebbe dovuto andare in scena il balletto *La péri*, su musica di Dukas, che invece Diaghilev non avrebbe mai presentato.
- 44 Titolo in francese nel programma originale. *Le lac* era programmato in una serata che includeva *Le spectre de la rose* e *Les danses polovtsiennes*. Del *Lago* di Petipa e Ivanov Diaghilev prese in tutto tre scene. Oltre a interpolare la variazione della Fata dei confetti del balletto *Lo schiaccianoci*, Fokine creò anche una variazione per Kšessinskaja (Garafola, *Appendix*, cit., 327). Quando il balletto fu rimesso in scena nel 1924, era ridotto a un singolo atto, che includeva le scene I e III (Boris Kochno, *Diaghilev and the Ballets Russes*, trad. dal francese di Adrienne Foulke, New York, Harper & Row, 1970, p. 73; Grigoriev, *The Diaghilev Ballet*, cit., p. 59). Nel 1925 a Montecarlo *Le bal du lac des cygnes* includeva parte dell’atto II del *Lac* originale: l’adagio era danzato da Alicia Markova, Nicolas Efimov e Constantin Tcherkas, mentre nella scena III il *pas de deux* era eseguito da Nemtchinova e Dolin (Pritchard, *Serge Diaghilev’s Ballets Russes...*, II, cit., p. 341). Nel 1927, quando fu messo in scena a Torino, il *Lago dei cigni* consisteva nel solo atto II (scena del lago).
- 45 Scene e costumi di Korovine e Golovine provenivano dalla produzione del Mariinskij del 1901.
- 46 Il balletto era messo in scena in una serata che includeva *L’oiseau de feu*, *Le spectre de la rose* e *Les danses polovtsiennes*.
- 47 Il programma della serata includeva *Carnaval*, *Pétrouchka* e *Les danses polovtsiennes*.
- 48 Questo rivoluzionario balletto andò in scena assieme a *L’oiseau de feu*, *Le spectre de la rose* e *Thamar*.
- 49 Esce dalla consuetudine l’inserimento di un’epigrafe e dell’*Argument*, qui assai succinto, prima dell’indicazione del cast.
- 50 Dati trascritti dalla locandina del 10 giugno 1912. Nella serata del debutto, *Daphnis et Chloé* fu programmato ad apertura di serata, ciò che Diaghilev non amava in genere fare, preferendo porre la novità come secondo pezzo, costruendone l’attesa. Seguirono *L’après-midi d’un faune*, *Le spectre de la rose* e *Shehérazade*. Fokine si ritenne danneggiato dalla programmazione della propria nuova coreografia e questo contribuì a rovinare il suo rapporto con Diaghilev.
- 51 *Jeux* fu programmato dopo *L’oiseau de feu* e prima di *Shehérazade*.
- 52 Non a caso ovviamente Diaghilev programmò il *Sacre* dopo il romantico ballet blanc *Les sylphides* e prima di *Spectre de la rose* e *Les danses polovtsiennes*.
- 53 A Parigi l’opera (in lingua russa) ebbe in tutto 4 recite. Il 1° luglio debuttò al Drury Lane di Londra e dopo ulteriori 4 recite scomparve dal repertorio di Diaghilev. Il coro finale composto da Stravinskij debuttò a Parigi in una delle recite successive al debutto. Diaghilev non indicò il nome di Stravinskij sulla locandina probabilmente in risposta alle critiche rivoltegli dalla famiglia di Rimskij-Korsakov, in particolare dal figlio del compositore, Andrej, per il fatto di aver sostituito il coro composto a suo tempo dal padre. Anche la locandina del debutto londinese dell’opera (1° luglio 1913), prima produzione in Inghilterra, non menziona il nome di Stravinskij. Il cast a Londra fu il medesimo di Parigi.
- 54 Il balletto fu programmato come secondo pezzo della serata (dopo *Pétrouchka*) e precedette *L’après-midi d’un faune* e *Les danses polovtsiennes*.
- 55 Nelle recite successive il décor è accreditato nei programmi di sala a Dobužinskij (Garafola, *Appendix...*, cit., p. 329).
- 56 Il balletto fu programmato dopo *Papillons* e prima di *Shehérazade*.
- 57 Il debutto era stato programmato per il 21, ma i costumi non arrivarono a tempo da Mosca. L’opera andò in scena come primo pezzo della serata, seguito da *Pétrouchka*.
- 58 Nel programma della serata la prima opera cantata di Stravinsky precedeva *Zolotoj petušok* [*Le coq d’or*] l’ultima opera del suo maestro, scomparso sei anni prima. L’accostamento fatto da Diaghilev non era certamente casuale.
- 59 Il balletto, costruito sui tre quadri coreografici di *Les métamorphoses*, op.11 (da Ovidio, 1914), era programmato in una serata che comprendeva *Cléopâtre* e *Pétrouchka*.
- 60 Prima rappresentazione europea. L’orchestra era probabilmente la Beecham Symphony Orchestra. La serata era chiusa da *Pétrouchka*.
- 61 Il balletto debuttò all’interno di una “matinée russe au profit des victimes de la guerre”, che si aprì con gli inni nazionali russo e svizzero. L’inno russo fu cantato da Félia Litvinne accompagnata dai cori e dall’orchestra. Alla fine della prima parte Litvinne cantò alcune arie di Rimskij-Korsakov, Musorgskij, Čajkovskij e Rachmaninov (Il programma della prima rappresentazione è in Claude Tappolet, *Correspondance Ansermet-Stravinsky (1914-1967)*, edizione completa, I, Genève, Georg Editeur S.A., 1990, pp. 37-38; Jean-Pierre Pastori, *Soleil de nuit, La Renaissance des Ballets Russes*, Lausanne, L. Wilquin, 1993, p. 73).
- 62 Il programma della prima rappresentazione non fornisce alcuna notizia sul décor. È ben conosciuto quello di Larionov, al suo debutto come scenografo, probabilmente eseguito in seguito. La musica consiste nelle danze dal IV atto dell’opera *Sneguročka* di Rimskij-Korsakov, su libretto del compositore tratto dall’omonima “fiaba primaverile” di Ostrovskij.
- 63 Il programma della prima rappresentazione non è stato reperito. I dati sono tratti da García-Márquez, *España y los Ballets Russes*, cit., p. 111. Si tratta di una nuova versione della coreografia di Fokine sul VI quadro dell’opera omonima di Rimskij Korsakov (1911). È stato Grigoriev a dare notizia della ripresa di quest’opera, mai più ripresa in seguito (*The Diaghilev Ballet*, cit. p. 114). Cfr. oggi Yolanda F. Acker, *Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones 1916-1918*, in Nonmick, Álvarez Calibañó (a cura di), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, cit., pp. 233-234. L’attribuzione dei costumi a Gontcharova è attestata da una delle opere di riferimento sulla pittrice (*Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint Germain-des-Près. Témoignages et documents recueillis et présentés par Tatiana Loguine*, Paris, Editions Klincksieck, 1971, p. 166 *Sadko* andò in scena assieme a *Les danses polovtsiennes*, *Les sylphides* e *Shehérazade*, secondo uno dei ‘biglietti da visita’ più utilizzati da Diaghilev.
- 64 Il programma della prima rappresentazione non è stato reperito. I dati sono tratti da García-Márquez, *España y los Ballets Russes*, cit., p. 111. Balletto composto sulla *Pavane* op. 50 composta da Fauré nel 1889-1901 su libretto di Robert de Montesquiou.

- 65 Il programma della prima rappresentazione non è stato reperito. I dati sono tratti da García-Márquez, *España y los Ballets Russes*, cit., p. 111. La serata del 25 agosto fu aperta dall'esecuzione di *Ricordi di una notte a Madrid* di Glinka, diretta da Ansermet, seguita dalla seconda recita di *Las meninas*, dalla novità *Kikimora*, *Soleil de nuit*, *Carnaval* e *Pétrouchka* (Acker, *Los Ballets Russes en España...* cit. pp. 234-235).
- 66 Programma riprodotto in Nesta Macdonald, *Diaghilev Observed by Critics in England and the United States 1911-1929*, New York, Dance Horizons, 1975, p. 191. La serata si apriva con *Les papillons*, cui seguiva *Till*, ed era chiusa da un *entr'acte* sinfonico.
- 67 Il titolo in seguito fu trasformato in *Till Eulenspiegel*, utilizzando l'intero nome dell'eroe della leggenda nordica cui si ispirò anche Strauss nel suo poema sinfonico (*Till Eulenspiegels lustige Streiche*, 1895).
- 68 Il programma della prima rappresentazione non è stato reperito. *Le donne di buon umore* fu eseguito a Roma come secondo pezzo della serata (dopo *L'oiseau de feu*) e prima di *Fuochi d'artificio* e *Soleil de nuit*.
- 69 A Parigi l'11 maggio, il balletto rititolato *Les femmes de bonne humeur*, debuttò durante una matinée di beneficenza per le opere di guerra: lo spettacolo fu aperto, come a Roma, dagli inni nazionali russo e francese, cui seguì *L'oiseau de feu*. Il sipario si riaprì su *Femmes*, presentato come secondo balletto, e dopo di lui su *Contes russes* e *Les danses polovtsiennes*.
- 70 Su commissione di Diaghilev, Vincenzo Tommasini orchestrò ventidue sonate per clavicembalo di Domenico Scarlatti (revisione Longo) e ideò un libretto sulla base delle *Donne di buon umore* di Carlo Goldoni. Questa commedia era il rifacimento in dialetto toscano della commedia veneziana *Le morbinose*, che Goldoni aveva rappresentato a Roma nel 1758.
- 71 Il programma della prima rappresentazione romana non è stato reperito. Le donne di buon umore andava in scena dopo *L'oiseau de feu*; la serata si concludeva con *Fuochi d'artificio* e *Soleil de nuit*.
- 72 Il programma della serata era il seguente: *L'oiseau de feu*, *Femmes de bonne humeur* (novità per Parigi), *Contes russes* (prima rappresentazione assoluta) e *Les danses polovtsiennes*. Fu solo al Coliseum di Londra, dove debuttò nel 1918, che *Contes russes* raggiunse la sua forma definitiva, più ricca di ballerini e più articolata di quella presentata a Parigi.
- 73 *Parade* andò in scena dopo *Les sylphides*, e prima di *Soleil de nuit* e *Pétrouchka*: era proposto un significativo ventaglio dei registri produttivi preferiti della compagnia, cui si aggiungeva ora un pezzo fortemente modernista.
- 74 Titolo in francese nel programma originale. Il balletto andò in scena come secondo pezzo della serata, dopo *L'oiseau de feu*. Chiudeva il programma *Les danses polovtsiennes*.
- 75 Il balletto fu programmato dopo *Papillons*. Chiudeva la serata *Contes russes*.
- 76 Il nuovo balletto venne incastonato tra *Thamar*, che apriva la serata, e *Contes russes*.
- 77 Ancora una volta la novità seguiva un pezzo già noto, *Contes russes*, e precedeva *Soleil de nuit*.
- 78 *Le astuzie femminili* aprivano la serata. La chiudeva *Les danses polovtsiennes*.
- 79 Come nella *première* del 1913, il *Sacre* era preceduto da *Les Sylphides*. Chiudeva il programma *Le tricorne*.
- 80 Insolitamente prima della distribuzione si trova stampata una dichiarazione di Stravinskij tratta da un'intervista rilasciata a Michel Georges-Michel e pubblicata su "Comœdia" il 14 dicembre 1920, cioè lo stesso giorno del debutto della nuova versione coreografica del *Sacre* (*Ballets Russes. Les deux "Sacre du printemps"*, cit. in François Lesure (a cura di), *Igor Stravinsky, "Le Sacre du printemps": Dossier de presse*, in collaborazione con Gertraud Haberkamp, Malcom Turner ed Emilia Zanetti, Genève, Editions Minkoff, 1980, p. 53). Stravinskij vi riferiva dell'operazione, da lui concordata con Massine, di "depurazione" degli elementi descrittivi e aneddotici presenti nella coreografia di Nijinsky.
- 81 Nella serata di gala che inaugurava la *xiv^{ème} saison* dei Ballets, *Chout* era programmato come il secondo pezzo della serata, dopo *L'oiseau de feu*. Seguiva il secondo pezzo assolutamente nuovo, *Cuadro flamenco*. Chiudeva il programma il grande favorito del pubblico, *Les danses polovtsiennes*.
- 82 Il primo e unico ballo a intera serata prodotto da Diaghilev.
- 83 Il *Mariage*, novità per la Francia, andò in scena nella serata d'inaugurazione della *xv^{ème} saison* dei Ballets Russes, dopo *Carnaval*. Seguiva la *première* di *Renard* e chiudevano ancora una volta *Les danses polovtsiennes*.
- 84 *Renard* fu inserito nella prima serata della nuova stagione dei Ballets Russes, la *xv^{ème}*, al T. de l'Opéra, e programmato dopo *Carnaval* e *Mariage d'Aurore*. Chiudevano la serata *Les danses polovtsiennes*.
- 85 *Mavra* fu presentato come secondo pezzo della serata, tutta stravinskiana. Apriva *Le sacre du printemps* e chiudeva *Pétrouchka*. Quasi certamente Diaghilev voleva celebrare i quarant'anni del compositore, nato il 17 giugno del 1882.
- 86 *Noces* aprì la *xvi^{ème} saison* dei Ballets Russes alla Gaité Lyrique. Andò in scena dopo *Pétrouchka* e fu seguita dalle vecchie e sempre amate *Danses polovtsiennes*.
- 87 Programma della prima rappresentazione non reperito. Pritchard assegna allo spettacolo il titolo *Fête merveilleuse* (*Serge Diaghilev's Ballets Russes. An Itinerary. Part II*, cit., s.n.p.), perché tale fu chiamato il contesto all'interno del quale il *Mariage* fu messo in scena: la grande festa organizzata da Astruc per raccogliere i fondi necessari a restaurare il castello di Versailles. I dati qui riportati sono tratti da Garafola, che sotto il titolo *Le mariage d'Aurore* elenca dieci *entrées* (*Appendix*, cit., p. 338). I dati relativi al balletto sono tratti da quest'ultima pubblicazione. *La Fête* occupò l'intera serata.
- 88 L'opera andò in scena dopo *Daphnis et Chloé*. Si trattò della prima recita di quest'opera prodotta da Diaghilev. *La colombe* era andata in scena per la prima volta nel 1860. L'imprenditore russo commissionò a Poulenc dei recitativi che sostituì ai dialoghi parlati.
- 89 Il programma della premiere è in Detaille, Muls, *Les Ballets de Monte Carlo*, cit., p. 94. Il balletto andò in scena dopo *Daphnis et Chloé*. Chiudeva il programma il vecchio balletto orientalista, *Shehérazade*.
- 90 Prima rappresentazione prodotta da Diaghilev di quest'opera di Gounod, andata in scena per la prima volta nel 1858 e poi più volte all'Opéra comique tra la fine dell'800 e i primi del '900. In origine *Le médecin* era in parte cantato e in parte parlato. Anche qui, come per *La colombe*, Diaghilev mirò a rendere l'opera interamente cantata. Questa trasformazione, che in genere veniva realizzata con gli *opéra-comique* di grande successo, non era stata fatta per *La colombe* e *Le médecin*.
- 91 Detaille, Muls, *Les Ballets de Monte Carlo*, cit., p. 98. *Les biches* andò in scena assieme ad una nuova recita dell'opera *La colombe*.

- 92 La serata del debutto fu molto composita: il Ballet andò in scena dopo *L'après-midi d'un faune* e *Las meninas*, e precedette *Les tentations de la bergère* e *Pulcinella*. Ballet de l'*astuce féminine* fu presto rititolato *Cimariosiana*. La tarantella fu orchestrata da Respighi.
- 93 L'opera apriva la serata. La chiudeva un balletto, *Les biches*. A differenza delle due altre opere di Gounod riprese da Diaghilev, *Phlémon* (andata in scena per la prima volta nel 1860) era stata prodotta in due versioni, una delle quali con recitativi. Diaghilev tuttavia chiese a Auric di scriverne di nuovi. Poiché gli eredi di Gounod non li accettarono (Richard Buckle, *Diaghilev*, Atheneum, 1979, p. 414), l'opera andò in scena nella vecchia versione.
- 94 Pritchard assegna il debutto al 19 gennaio (*Serge Diaghilev's Ballets Russes. An Itinerary: Part II*, cit., s.n.p.)
- 95 La nuova creazione era presentata ancora una volta come secondo pezzo della serata, dopo *Une éducation manquée*. Chiudeva il programma *Pulcinella*.
- 96 La sola Pritchard assegna questo balletto al 6 aprile (*Serge Diaghilev's Ballets Russes. An Itinerary: Part II*, cit., s.n.p.). Esso fu presentato in una serata varia, composta da *Narcisse*, *Las meninas* e *Soleil de nuit*.
- 97 Il balletto era composto su una versione abbreviata dell'atto III, *La nuit sur le mont Chauve*, della *Sorocinskaia jarmarka* [La fiera di Sorocinski]. La scena e i costumi, non accreditati sul programma di sala, erano di Gontcharova (*Gontcharova et Larionov...*, cit., p. 166).
- 98 *Le train bleu* era il secondo pezzo della serata, dopo l'opera *Une éducation manquée*. Chiudeva la serata il vecchio *Pétrouchka*, omaggio a una Russia ormai perduta per sempre.
- 99 Questo balletto greco di gusto neoclassico andò in scena dopo *Les fâcheux*. Lo seguivano il vecchio *Spectre de la rose*, e *Le tricorne*.
- 100 Il nuovo *Chant du Rossignol* apriva la serata, seguito da *Les matelots* e *Les biches*.
- 101 L'unico balletto del tutto nuovo della XVIII^{ème} saison dei Ballets fu presentato dopo *Le chant du rossignol*. Chiudeva la serata *Les biches*.
- 102 Il nuovo balletto era presentato in una serata che includeva *Pétrouchka*.
- 103 Il balletto fu presentato dopo *Le biches*. Chiudeva la serata il vecchio *Les sylphides*, uno dei balletti da sempre favoriti dal pubblico.
- 104 Il balletto andò in scena dopo *Pétrouchka*. Chiudeva la serata *Les biches*. Il 29 maggio 1929 il balletto sarebbe andato in scena a Parigi con un *décor* di Bakst (tratto probabilmente da un'altra vecchia produzione).
- 105 Garafola situa la *première* all'8 giugno (Appendix, cit., p.343), mentre Courrège (*Chronologie...*, cit., p. 286) e Pritchard concordano colla data del 3 giugno (*An Itinerary. Part II: 1922-29*, sub nomine). *Jack-in-the-Box* andò in scena dopo *Parade*, come parte centrale di una serata che iniziò con *Les Nocés* e si chiuse con *Pétrouchka*. Nella locandina della XIX^{ème} saison dei Ballets Russes al Théâtre Sarah-Bernhardt sia *Parade* che *Jack-in-the-Box* furono esplicitamente dedicati "à la mémoire d'Eric Satie". Il compositore era scomparso poco più di un anno prima.
- 106 Il nuovo balletto andò in scena ancora una volta come secondo pezzo della serata: fu preceduto da *Le tricorne* e seguito da *Les biches*.
- 107 La nuova versione coreografica data da Massine al balletto omonimo di Nijinska (1924) apriva la serata, seguito da *La chatte* e *Lac des cygnes*. Non essendo reperibile la distribuzione dei ruoli assegnati a Monte Carlo viene qui trascritta quella parigina di due giorni dopo (2 giugno).
- 108 *La chatte* fu presentato come secondo pezzo della serata: fu preceduto dal nuovo *Les fâcheux* e seguito da *Le lac des cygnes*.
- 109 "Sobeka" è lo pseudonimo che Kochno ideò per indicare il trio formato assieme ai suoi collaboratori Sauguet e Balanchine. Il libretto era ispirato alla favola di Esopo *La donna trasformata in gatto*.
- 110 La XX^{ème} saison dei Ballets Russes al Théâtre Sarah-Bernhardt ebbe tre serate di musiche solo stravinskiane. Nela prima, quella del 30 maggio, debuttò l'*Œdipe rex* come secondo pezzo in programma dopo *L'oiseau de feu*. La stessa accoppiata fu ripresentata nello stesso ordine nelle serate dell'1 e del 3 giugno.
- 111 La nuova edizione del balletto creato da Massine nel 1924 su commissione del conte de Beaumont fu presentata come secondo pezzo della serata, dopo *Romeo and Juliet*. Chiudevano il programma *La chatte* e *Les fâcheux*.
- 112 Il nuovo balletto, rappresentazione della Russia sovietica, contrastava fortemente con il primo lavoro della serata, *Les fâcheux*. Un registro non meno diverso era quello dell'ultimo balletto in programma, *The Triumph of Neptune*.
- 113 Questa data, presente nel programma del debutto come sottotitolo, venne in seguito o aggiornata all'anno in cui il balletto veniva eseguito (così, nella rappresentazione del 6 giugno 1928, esso venne modificato in "1928"), oppure venne stralciata.
- 114 *Ode* andò in scena dopo *Le pas d'acier*. Chiudeva la serata *Les nocés*.
- 115 La cantata di Nabokov (*Ode, méditation sur la majesté de Dieu à l'occasion de la grande aurore boréale* sul settecentesco poema di Michail Lomonosov scritto in onore dell'imperatrice Elizaveta Petrovna) fu completata dal compositore per Diaghilev nel 1928.
- 116 Si trattava di proiezioni cinematiche e di illuminazioni al neon. Il neon era commercializzato a Parigi dai primi anni '10: è possibile questa fosse la prima volta in cui si usava in teatro.
- 117 La serata si apriva con *Pulcinella*, cui seguiva la nuova creazione, *Apollon musagète*, seguita da *Barabau*. Balanchine dava una nuova coreografia, quella che ancora oggi forse meglio di ogni altra mostra il suo tipo di neoclassicismo, al balletto creato a Washington, D.C., nel 1928 da Adolf Bolm sulla musica omonima di Stravinskij.
- 118 L'unica creazione presentata nel corso della nuova stagione londinese all'His Majesty's Theatre fu programmato dopo *Les matelots*. Chiudeva la serata *Le tricorne*. A Parigi il balletto prese il titolo *Les dieux mendiants*. Si basava su una selezione dalle seguenti composizioni di Händel, tutte scritte tra il 1707 e il 1739: *Rodrigo*, *Il pastor fido*, *Teseo*, *Admeto*, *Alcina*, due dei *Concerti grossi* op. 6. Gli arrangiamenti furono appositamente realizzati da Sir Thomas Beecham. Scena e costumi non sono accreditati nel programma, ma furono di Bakst (una scena ripresa da *Daphnis et Chloé*) e di Gris (da *Les tentations de la bergère*).
- 119 Il libretto di Kochno era ispirato a un racconto di Vladimir Sologub. Il nuovo balletto era incastonato tra due vecchi 'classici' del repertorio diaghileviano, *Carnaval*, che apriva la serata, e l'esotico *Shéhérazade*, che la chiudeva.
- 120 La nuova versione coreografica che Lifar creò del balletto regolato da Nijinska (1922) apriva la serata inaugurale della XXI^{ème} saison, l'ultima, dei Ballets Russes. Il posto d'onore, il secondo (secondo la consuetudine di Diaghilev) era occupato dall'ultima creazione completamente nuova, *Le fils prodigue*.

Chiudevano la serata le vecchie *Danses polovtsiennes*, il balletto più popolare dell'intero repertorio della compagnia.

121 È quasi certo che questa prescrizione si debba a Diaghilev. Lo affermò Kochno in *Diaghilev and the Ballets Russes*, trad. dal francese di Adrienne Foulke, New York & Evan-

ston, Harper and Row, 1970, p. 179, anche se precedentemente Lifar aveva attribuito a se stesso questa decisione relativa alla messinscena (*A l'aube de mon destin chez Diaghilev. Sept ans aux Ballets Russes*, Paris, Albin Michel, 1949, p. 126).

122 L'ultimo balletto prodotto da Diaghilev era il

secondo della serata. Era preceduto da *Renard* e seguito dalle *Danses polovtsiennes*. Una serata tutta all'insegna della musica russa, vecchia e nuova.

Le tournée dei Ballets Russes in Italia

Patrizia Veroli

In memoriam Carlo Marinelli Roscioni
(Roma, 2 agosto 1929-19 gennaio 2014)

Le cinque tournée dei Ballets Russes in Italia sono qui elencate giorno per giorno. I dati sono solo parzialmente coincidenti con quelli delle cronologie ufficiali dei teatri coinvolti. Gli spettacoli del Lirico di Milano non hanno costituito finora l'oggetto di una specifica pubblicazione. La tournée di Diaghilev presso il Teatro di Torino è stata approfonditamente studiata di recente.¹

Il calendario delle tournée italiane è stato già oggetto di alcune redazioni. La prima si deve ad Alberto Testa nel 1972: essa fu ripubblicata molti anni dopo senza modifiche.² Più recentemente in Italia è intervenuta in materia Eleonora Egizi.³

Il centenario del 2009 ha sollecitato la redazione di nuove cronologie di tutta l'attività dei Ballets Russes sulla base delle varie fonti oggi disponibili, e gli spettacoli italiani vi hanno trovato ovviamente posto.⁴ Colpisce la circostanza che i dati non sono sempre coincidenti, e ciò è dovuto anche al fatto che all'epoca alcuni quotidiani (ad es. "Il Giornale d'Italia") uscivano non al mattino e colla data di quel giorno, ma nel primo pomeriggio, e venivano datati al giorno successivo quello di pubblicazione. Si sono creati così vari fraintendimenti.

La cronologia che qui si pubblica è fondata primariamente sulla stampa dell'epoca, ed è stata controllata sulla base delle principali redazioni di Jane Pritchard e Boris Courrège nel 2009: la seconda si basa esplicitamente anche sui dati relativi agli spettacoli italiani pubblicati da Alberto Testa. Eventuali difformità rispetto alle suddette cronologie sono segna-

late in nota. Tra le tournée non sono considerati gli spettacoli rimessi in scena da Michel Fokine alla Scala nel 1911, in quanto il coreografo non venne con la compagnia, ma solo con alcuni ballerini e si avvale della struttura scaligera. Utilizzò tuttavia i *décor* e i costumi originali.⁵

Quando disponibili, sono stati utilizzati i titoli dei balletti riportati sulle locandine: da notare che talora nella medesima stagione lo stesso titolo può risultare stampato su una locandina in italiano e su un'altra in lingua straniera, quasi sempre in francese (es. *La bottega fantastica* è presente anche come *La boutique fantasque*).

La distribuzione, limitata agli interpreti principali, figura nello stesso ordine in cui appare nelle locandine e nei programmi. I nomi sono stampati nell'accezione in cui sono stati reperiti: solo errori ovvi sono stati corretti. Le prime rappresentazioni assolute e le *première* italiane sono indicate in grassetto. In genere nelle locandine dei Ballets Russes i membri del corpo di ballo sono indicati col solo cognome. È stata aggiunta l'iniziale del nome, quando nota. Fratelli e sorelle potevano attivi nella stessa stagione possono essere indicati solo col cognome e un numero ordinale (es.: Hoyer I e Hoyer II). Tale denominazione è stata lasciata: quando noti, i nomi figurano nell'indice.

Ringrazio Carlo Marinelli Roscioni per la possibilità di consultare i dati in suo possesso relativi agli spettacoli al Teatro Lirico di Milano. In caso di notizie discordanti, ho dato priorità alle notizie fornite dalla stampa dell'epoca.

1911

Repertorio

Balletti 6: *Le pavillon d'Armide* (*Il padiglione d'Armida*, cor. M. Fokine); *Les sylphides* (*Le silfidi*, cor. M. Fokine); *Giselle* (*Gisella*, cor. Petipa-Fokine); *Carnaval* (*Carnevale*, cor. M. Fokine); *Shéhérazade* (cor. M. Fokine); *Cléopâtre* (*Cleopatra*, cor. M. Fokine).

Opere 1: *Le prince Igor* (cor. M. Fokine).

Ballerini: A. Bolm, E. Cecchetti, G. Cecchetti, S. Fedorova, V. Fokina, S. Grigoriev, T. Karsavina, I. Kusssov, B. Nijinska, V. Nijinsky, L. Schollar, A. Wassilewska, G. Rosay, N. Semenov e altri.

Cantanti: E. Petrenko, C. Issatchenko, C. Kaporojetz.

Direttore coreografico: M. Fokine.

Direttore artistico: A. Benois.

Régisseur: S. Grigoriev.

Direttore della scena: O. Allegri.

Direttore d'orchestra: Nikolai Tcherepnin.

[Orchestra dell'Augusteo]

Maestro del coro: Giovanni Battista Zorzato.

Totale rappresentazioni: 9.

Spettacoli

ROMA, TEATRO COSTANZI

Sabato 13 maggio ▸ *Il padiglione d'Armida* (1 rapp. ital.);⁶ *Le silfidi* (1 rapp. ital.);⁷ *Il principe Igor*.⁸

Martedì 16 maggio ▸ replica

Giovedì 18 maggio ▸ *Gisella* (1 rapp. ital.);⁹ *Il principe Igor*

Sabato 20 maggio ▸ *Gisella*, *Il principe Igor*

Martedì 23 maggio ▸ *Il padiglione d'Armida*, *Carnevale* (1 rapp. ital.);¹⁰ *Shéhérazade*

Giovedì 25 maggio (matinée) ▸ replica

Sabato 27 maggio ▸ *Shéhérazade*, *Carnevale*, *Cleopatra*

Domenica 28 maggio (matinée) ▸ *Il principe Igor*, *Le silfidi*, *Cleopatra*

Martedì 30 maggio ▸ *Cleopatra*, *Carnevale*, *Shéhérazade*

1917

Repertorio

Balletti 4: *L'Oiseau de feu* (*L'uccello di fuoco*, cor. M. Fokine); *Las meninas* (*Le fanciulle*, cor. L. Massine); *Le donne di buon umore* (cor. L. Massine); *Les sylphides* (*Le silfidi*, cor. M. Fokine); *La principessa incantata* (*Pas de deux dell'Uccellino azzurro*, da *La bella addormentata nel bosco*, cor. M. Petipa).

Spettacolo senza danza 1: *Fuochi d'artificio*.

Ballerini: S. Antonova, M. Chabelska, E. Cecchetti, G. Cecchetti, L. Tchernicheva, S. Idzikovski, T. Karsavina, O. Koklova, L. Lopokova, J. Jazvinsky, L. Massine, S. Novak, L. Sokolova, L. Woizikovski, e altri.

Orchestra e cori del teatro.

Direttori d'orchestra: E. Ansermet e I. Stravinsky (*Fuochi d'artificio*).

Régisseur: S. Grigoriev.

Rappresentazioni: 4 (Roma), 4 (Napoli), 1 (Firenze). Totale: 9

Spettacoli

ROMA, TEATRO COSTANZI. Orchestra del teatro diretta da E. Ansermet

Sabato 7 aprile ▸ Ore 16: nella Sala Costanzi del Teatro apertura della mostra della collezione di quadri di Massine. Concerto organizzato dalla Società Nazionale di Musica appena fondata da Alfredo Casella: Stravinsky dirige brani di *Pétrouchka*, *L'oiseau de feu* e *Feu d'artifice*.¹¹

Lunedì 9 aprile ▸ Spettacolo serale a beneficio Istituto dei ciechi e dei mutilati e del Sanatorio bambini tubercolotici del "Giornale d'Italia".¹² ▸ In apertura: *Marcia reale*¹³ e *Canto dei battellieri del Volga* appositamente orchestrato da Stravinsky. *Le silfidi*, *L'uccello di fuoco* (1 rapp. ital.),¹⁴ *Le fanciulle* (1 rapp. ital.),¹⁵ *Sole di notte* (1 rapp. ital.).¹⁶

Giovedì 12 aprile ▸ *L'uccello di fuoco*, *Le donne di buon umore* (1 rapp. assoluta),¹⁷ *Fuochi d'artificio* (1 rapp. assoluta),¹⁸ *Sole di notte*. Stravinsky dirige il IV quadro di *Pétrouchka* in forma di concerto a sipario chiuso.

Domenica 15 aprile (matinée)¹⁹ · *Le silfidi, Le donne di buon umore, Le fanciulle, L'uccello di fuoco*

Venerdì 27 aprile · *Le donne di buon umore, Fuochi d'artificio, La principessa incantata* (1 rappr. ital.),²⁰ *Il principe Igor*.²¹

NAPOLI, TEATRO DI SAN CARLO, orchestra del teatro, diretta da E. Ansermet²²

Mercoledì 18 aprile · (a beneficio della Croce Rossa)
In apertura: *Canto dei battellieri del Volga*. Seguono: *L'uccello di fuoco, Le silfidi, Le fanciulle, Sole di notte*

Venerdì 20 aprile · *Le silfidi, Le donne di buon umore, L'uccello di fuoco*²³

Domenica 22 aprile · (matinée) *Le silfidi, Le donne di buon umore, La principessa incantata, Il principe Igor*

Lunedì 23 aprile · replica

FIRENZE, REGIO POLITEAMA VITTORIO EMANUELE (oggi teatro Comunale)

Orchestra *ad hoc* diretta da E. Ansermet
Lunedì 30 aprile · (a beneficio delle famiglie dei richiamati, per iniziativa della nobildonna Maria Collacchioni) · *Le silfidi, Sole di notte, Le donne di buon umore, Il principe Igor, La principessa incantata*.

1920

Repertorio

Balletti 11: *La boutique fantasque* (*La bottega fantastica*, cor. L. Massine); *Carnaval* (cor. M. Fokine); *Cleopatra* (cor. M. Fokine); *Contes Russes* (*I racconti russi*, cor. L. Massine); *Les danses polovtsiennes* (*Danze del principe Igor*, cor. M. Fokine); *Le donne di buon umore* (cor. L. Massine); *Les papillons* (*Le farfalle*, cor. M. Fokine); *Pétrouchka* (cor. M. Fokine); *Soleil de nuit* (*Sole di notte*, cor. L. Massine); *Thamar* (cor. M. Fokine); *Le tricorne* (*Il cappello tricorno/ Il tricorno*, cor. L. Massine).

Ballerini: S. Antonova, L. Tchernicheva, S. Grabovska, S. Idzikovsky, N. Kremnev, J. Jazvinsky, L. Lopokova, L. Massine,

V. Nemchinova, S. Novak, F. Radina, L. Sokolova, N. Zverev, L. Woizikovsky e altri.

Canto: Z. Rosovskaia.

Orchestra e cori del teatro.

Direttore d'orchestra: H. Morin

Régisseur: S. Grigoriev

Rappresentazioni: 12 (Roma), 10 (Milano). Totale: 22

Spettacoli

ROMA, TEATRO COSTANZI

Sabato, 28 febbraio · *Cleopatra, Pétrouchka* (1 rappr. ital.),²⁴ *Il principe Igor*.

Domenica 29 febbraio (serale) · *Carnaval, Pétrouchka, Il principe Igor*.

Martedì 2 marzo · *Cleopatra, I racconti russi* (1 rappr. ital.),²⁵ *Carnaval*.

Giovedì 4 marzo²⁶ · *Cleopatra, Pétrouchka, I racconti russi*.

Domenica 7 marzo (matinée) · *Cleopatra, I racconti russi, Carnaval*.

Martedì 9 marzo²⁷ · *I racconti russi, La boutique fantasque* (1 rappr. ital.),²⁸ *Il principe Igor*.²⁹

Giovedì 11 marzo · *Carnaval, La bottega fantastica, Il principe Igor*.

Domenica 14 marzo (matinée) · *Pétrouchka, La boutique fantasque, Il principe Igor*.

Mercoledì 17 marzo · *Cleopatra, La boutique fantasque, Soleil de nuit*.

Venerdì 19 marzo · *La boutique fantasque*,³⁰ *Il cappello tricorno* (1 rappr. ital.),³¹ *Soleil de nuit*.

Domenica 21 marzo (matinée) · *Le donne di buon umore, Il cappello tricorno, Soleil de nuit*.

Lunedì 22 marzo (direttore d'orch. Romeo Arduini) · *Le donne di buon umore, Il cappello tricorno, Soleil de nuit*.

MILANO, TEATRO LIRICO. Orchestra *ad hoc* diretta da H. Morin.

Sabato 27 marzo · *Carnaval, Pétrouchka, Danze del principe Igor.*

Domenica 28 marzo · (matinée)³³ *Carnaval, Danze del principe Igor, I racconti russi.*³³

Lunedì 29 marzo · *Le farfalle* (1 rappr. ital.),³⁴ *Carnaval, I racconti russi.*

Martedì 30 marzo · *Carnaval, Il principe Igor, La bottega fantastica.*

Mercoledì 31 marzo · *La bottega fantastica, Le farfalle, Cleopatra.*

Giovedì 1 aprile · *Pétrouchka, La bottega fantastica, Sole di notte.*

Venerdì 2 aprile · *La bottega fantastica, Thamar* (1 rappr. ital.),³⁵ *Carnaval.*

Sabato 3 aprile · *Cleopatra, Sole di notte, I racconti russi.*

Domenica 4 aprile · *Le farfalle, La bottega fantastica, Racconti russi.*³⁶

Lunedì 5 aprile · *Pétrouchka, Thamar, Le donne di buon umore.*³⁷

1921

Repertorio

Balletti 7: *Carnaval* (cor. M. Fokine); *Les sylphides* (*Le silfidi*, cor. M. Fokine); *Shéhérazade* (cor. M. Fokine); *Danses polovtsiennes* (*Il principe Igor*, cor. M. Fokine); *La boutique fantasque* (*La bottega fantastica*, cor. L. Massine); *Le donne di buon umore* (cor. L. Massine); *Le astuzie femminili* (cor. L. Massine), *Le tricorne* (*Il cappello a tricorno*, cor. L. Massine).

Ballerini: A. Allanova, E. Antonova, H. Bewicke, A. Bourman, E. Cecchetti, G. Cecchetti, L. Tchernicheva, C. Devilliers, J. Edinska, M. Grabovska, S. Grigoriev, S. Idzikovski, L. Klementovitch, N. Kremnev, J. Jazvinsky, L. Massine, V. Nemtchinova, S. Novak, V. Savina, T. Slavinsky, F. Slavitzka, L. Sokolova, Somarokova, M. Statkevitch, M. Zaleska, N. Zve-

rev, L. Woizikovsky.

Cantanti: A. Anglada, G. De Vecchi, M. De Voltri, G. Kashmann, Z. Rosovska, E. Valazzi.

Coreografo: L. Massine.

Orchestra del Teatro Costanzi

Direttore: H. Defosse.

Régisseur général: S. Grigoriev.

Rappresentazioni: 17.

Spettacoli

ROMA, TEATRO COSTANZI, orchestra del teatro diretta da Henri Defosse

Sabato 1 gennaio · *Carnaval, Shéhérazade, Le silfidi, Il principe Igor.*³⁸

Martedì 4 gennaio · replica.³⁹

Giovedì 6 gennaio · (matinée) *Les sylphides, La boutique fantasque, Shéhérazade.*

Sabato 8 gennaio · *La boutique fantasque, Le donne di buon umore, Il principe Igor.*

Martedì 11 gennaio · *La bottega fantastica, Le donne di buon umore, Shéhérazade.*

Giovedì 13 gennaio · *Carnaval, Le astuzie femminili* (1 rappr. ital.),⁴⁰ *Il cappello a tricorno.*

Sabato 15 gennaio · *Le astuzie femminili, Carnaval, Il cappello a tricorno.*

Domenica 16 gennaio (serale) · *Carnaval, Il cappello a tricorno, La bottega fantastica.*

Martedì 18 gennaio · *Le astuzie femminili, Carnaval, Il cappello a tricorno.*

Giovedì 20 gennaio · *Pétrouchka, Le astuzie femminili.*

Domenica 23 gennaio · (matinée) *Les papillons, Le astuzie femminili, Pétrouchka.*

Martedì 25 gennaio · *Le astuzie femminili, Les papillons, La bottega fantastica*.

Giovedì 27 gennaio · *Thamar, Pétrouchka, Shéhérazade*.

Domenica 30 gennaio · (serale) *Thamar, Pulcinella* (1 rapp. ital.),⁴¹ *La bottega fantastica*.

Mercoledì 2 febbraio · *Shéhérazade* [assieme alla prima recita dell'opera *Salomè* di R. Strauss, produzione del T. Costanzi]

Venerdì 4 febbraio (serata di solidarietà a beneficio dei profughi russi) · *Les papillons, Pétrouchka, Les sylphides, Shéhérazade*.

Sabato 5 febbraio · *Shéhérazade* [assieme alla seconda recita di *Salomè*, produzione del T. Costanzi].⁴²

1926-1927

Repertorio

Balletti 14: *Barabau* (cor. G. Balanchine); *Carnaval* (cor. M. Fokine); *Cimariosiana* (cor. L. Massine e B. Nijinska); *Contes russes* (Racconti russi, cor. L. Massine); *Les danses polovtsiennes* (*Danze polovtsiane*, cor. M. Fokine); *La boutique fantasque* (*La bottega fantastica*, cor. L. Massine); *L'après-midi d'un faune* (*Pomeriggio di un fauno*, cor. V. Nijinsky); *Le lac des cygnes* (Il lago dei cigni, cor. M. Petipa); *Le mariage d'Aurore* (cor. M. Petipa, B. Nijinska, L. Massine); *Les matelots* (cor. L. Massine); *Le tricorne* (cor. L. Massine); *Les biches* (cor. B. Nijinska); *L'oiseau de feu* (cor. M. Fokine); *Pétrouchka* (cor. M. Fokine).

Ballerini: 60 tra cui: G. Balanchine, M. Borovsky, N. Branitska, T. Chamié, J. Cieplinsky, A. Danilova, N. Devalois, R. Domansky, N. Efimow, W. Evina, S. Fedorova, S. Grigoriev, J. Hoyer, Hoyer II, S. Idzikovsky, B. Ignatov, Istomina, Jasevitch, J. Jazvinsky, Klemetska, S. Kochanovsky, N. Kremnev, K. Kuchetovska, M. Ladré, S. Lifar, B. Lissanevitch, H. Maikerska, A. Markova, L. Massine, R. Matveeva, N. Miklashevskaja, I. Obidennaia, S. Orlova, M. Pavlow, V. Petrakevitch, V. Petrova, N. Romow, V. Savina, L. Sokolova, T. Slavinsky, L. Soumarokova, O. Spesivtseva (Spessiva), Strechnew, C. Tcherkas, L. Tchernicheva, Troussevitch, D. Vadimova, I. Zarina, M. Winter, L. Woizikovsky.

Maestro del ballo: G. Balanchine.

Régisseur: S. Grigoriev.

Rappresentazioni: 14 (Torino), 3 (Milano). Totale: 17.

Spettacoli

TORINO, TEATRO DI TORINO

Orchestra del Teatro di Torino diretta da D. E. Ingelbrecht e R. Desormière (dal 29 dicembre 1926).

Venerdì 24 dicembre · *Carnaval, Les biches* (1 rapp. ital.),⁴³ *La bottega fantastica*.

Sabato 25 dicembre · (matinée) replica.

Domenica 26 dicembre · *Contes russes, Il tricorno, Carnaval*.

Lunedì 27 dicembre · *Contes russes, Il tricorno, Boutique fantasque*.

Martedì 28 dicembre · *Contes russes, Les matelots* (1 rapp. ital.),⁴⁴ *Les biches*.

Mercoledì 29 dicembre · (dir. R. Desormière) *Il tricorno, Les matelots, L'après-midi d'un faune* (1 rapp. ital.),⁴⁵ *Danze del principe Igor*.

Giovedì 30 dicembre · (dir. R. Desormière) *Contes russes, Il tricorno, La bottega fantastica*.

Venerdì 31 dicembre · (dir. R. Desormière) *Carnaval*,⁴⁶ *Barabau* (1 rapp. ital.),⁴⁷ *L'après-midi d'un faune, Danze del principe Igor*.

Sabato 1 gennaio · (dir. R. Desormière) *Barabau, Contes russes, Les matelots*.

Domenica 2 gennaio · (dir. R. Desormière) *Carnaval, Le lac des cygnes* (1 rapp. ital.),⁴⁸ *L'après-midi d'un faune, Danze del principe Igor*.

Lunedì 3 gennaio · (dir. R. Desormière) *Le lac des cygnes, Contes russes, La boutique fantasque*.

Martedì 4 gennaio · (dir. R. Desormière) *L'après-midi d'un faune, Danze del principe Igor, Les matelots, Le lac des cygnes*.

Mercoledì 5 gennaio † (dir. R. Desormière) *Pétrouchka*, *Carnaval*, *Les matelots*.

Giovedì 6 gennaio † (matinée - dir. R. Desormière) *Pétrouchka*, *Le lac des cygnes*, *La boutique fantasque*.

MILANO, TEATRO ALLA SCALA, orchestra del teatro, direttori E. Ansermet e R. Desormière

Direttori del macchinario: Giovanni e Pericle Ansaldo.

Lunedì 10 gennaio † (dir. E. Ansermet) *Cimariosiana* (1 rappr. ital.),⁴⁹ *L'uccello di fuoco*, *Le mariage d'Aurore* (1 rappr. ital.).⁵⁰

Mercoledì 12 gennaio † (dir. R. Desormière) Serata di gala commemorativa delle “Cinque Giornate di Milano”. *Cimariosiana*, *Le lac des cygnes*, *L'uccello di fuoco*.

Domenica 16 gennaio † (dir. R. Desormière)⁵¹ *Cimariosiana*, *L'uccello di fuoco*, *Le mariage d'Aurore*.

* I nomi degli interpreti sono stati trascritti solo in riferimento ai balletti in prima rappresentazione italiana. Quando reperiti, sono tratti in parte dalle cronologie pubblicate, in parte dai programmi disponibili e dalla stampa.

- 1 Dopo Marziano Bernardi (*Manifestazioni del Teatro di Torino 1925-1930*, in Riccardo Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, Famiya Piemontèisa, 1966, pp. 201-248), se ne è occupato recentemente Stefano Baldi, *La velocità del fauno. I quattordici spettacoli dei Ballets Russes a Torino 1926-1927*, in “Rivista Italiana di Musicologia”, XLVII, 2012, pp. 245-271.
- 2 Alberto Testa (a cura di), *Ricordo di Sergei Diaghilev 1872-1929*, catalogo della mostra, Milano, Arti Grafiche G. Ferrari, 1972, pp. 66-84, ristampata in *Diaghilev e l'Italia*, in “La Danza Italiana”, 11, primavera 1985, pp. 73-83. In seguito nello stesso periodico Carmela Piccione trattò le tournées italiane in *Gli italiani e i Ballets Russes*, in “La Danza Italiana”, VII, primavera 1989, pp. 121-144.
- 3 Eleonora Egizi, *La compagnia dei Balletti Russi di Djaghilev in Italia*, in “Teatro e storia. Annali”, XXII, n. 29 (monografico: *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*), 2008, pp. 123-148.
- 4 Jane Pritchard, *Diaghilev's Ballets Russes – An Itinerary. Part I: 1909-1921*, in “Dance Research”, XXVII, n. 1, estate 2009, pp. 108-198; *Diaghilev's Ballets Russes – An Itinerary. Part II: 1922-1929*, in “Dance Research”, vol. XXVII, n. 2, inverno 2009, pp. 254-360; Boris Courrèges, *Chronologie des spectacles des Ballets Russes*, con la collaborazione di Marie-Aude Aumonier, Cristina Barbero, Tiphaine Gaumy, Stefan Kröger, in Mathias Auclair, Pierre Vidal (a cura di), *Les Ballets Russes*, con l'assistenza di Jean-Michel Vinciguerra, prefazione di Bruno Racine, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009, pp. 250-294.
- 5 Patrizia Veroli, *La “Fokineide” al Teatro alla Scala. I primi balletti di Djaghilev a Milano nel 1911*, in Antonella d'Amelia e Cristiano Diddi (a cura di), *Archivio russo-italiano v: Russi in Italia*, Avellino, Vereja, 2009, pp. 175-190.
- 6 Int. pr.: T. Karsavina (Armida), A. Bolm (il visconte di Beaugency), E. Cecchetti (il marchese); V. Nijinsky (Lo schiavo di Armida), S. Grigoriev (Battista, servo del visconte), L. Schollar, B. Nijinska, V. Fokina, A. Wassiliewska (confidenti di Armida) (da locandina).
- 7 Int. pr.: T. Karsavina, V. Nijinsky, B. Nijinska, L. Schollar, V. Fokina, A. Wassiliewska.
- 8 Int. pr.: A. Bolm (il capo dei polovtsiani), V. Fokina, L. Schollar, B. Nijinska (tre fanciulle polovtsiane).
- 9 Int. pr.: T. Karsavina (Gisella), A. Gashevskaja (principessa Bathilda, fidanzata di Loys), L. Schollar (Myrtha), V. Nijinsky (Loys), M. Alexandrov (Il duca), A. Bolm (Guardaboschi), E. Cecchetti (la madre di Gisella), N. Semenov (scudiere di Loys) (da locandina).
- 10 Int. pr.: T. Karsavina (Colombina), V. Fokina (Chiarina), L. Schollar (Estrella), B. Nijinska (Farfalla), A. Bolm (Pierrot), V. Nijinsky (Arlecchino), E. Cecchetti (Pantalone); I. Kussov (Eusebio); N. Semenov (Florestano) (da locandina).
- 11 Courrèges data il concerto all'11 aprile (Courrèges, *Chronologie...*, cit., p. 268).
- 12 Comitato organizzatore: Maria Mazzoleni, la principessa di Teano, la principessa di Viggiano, la Signora De Gies (moglie dell'ambasciatore russo), la marchesa Di Rudini.
- 13 Composta su musica di Giuseppe Gabetti, 1831.
- 14 Int. pr.: L. Lopokova (L'uccello di fuoco), L. Massine (il principe Ivan), L. Tchernicheva (la fidanzata), E. Cecchetti (Kašči).
- 15 Int. pr.: L. Sokolova, O. Koklova, L. Massine, L. Woizikovsky.
- 16 Int. pr.: L. Massine (il sole di notte), V. Nemtchinova (la fanciulla delle nevi), N. Zverev (Boby).
- 17 Int. pr.: L. Tchernicheva (Costanza), S. Novak (Conte Rinaldo), G. Cecchetti (Silvestra), E. Cecchetti (marchese Luca), L. Lopokova (Mariuccia), S. Antonova (Pasquina), S. Idzikovski (Battista), L. Sokolova (Felicita), L. Massine (Leonardo), M. Chabelska (Dorotea), J. Jazvinsky (il capitano Faloppa), L. Woizikovsky (il cameriere Nicolò).
- 18 Il lavoro viene eseguito a scena vuota.
- 19 Pritchard segnala una matinée il 17 (Pritchard, *Diaghilev's Ballets Russes...*, I, cit., s. n. p.). Secondo Courrèges, il 15 hanno luogo sia la matinée che la serale. Viene segnalato un ulteriore spettacolo il 16 aprile (Courrèges, *Chronologie...*, cit., p. 268).
- 20 Int.: L. Lopokova, S. Idzikovsky.
- 21 Secondo la cronologia di Courrèges, gli spettacoli in programma sono: *Le silfidi*, *Le donne di buon umore*, *La principessa incantata* e *Danze del principe Igor* (Courrèges, *Chronologie...*, cit., p. 269).
- 22 La tournée napoletana è studiata in Patrizia Veroli, *Diaghilev e l'“oro” di Napoli. Il mezzo ‘fiasco’ del San Carlo tra Cangiullo e Pulcinella (1915-1917)*, in Pier Paolo De Martino, Daniela Margoni Tortora (a cura di), *Musica e musi-*
- cisti a Napoli nel primo Novecento*, atti del convegno internazionale (Napoli 21-23 maggio 2009), Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2012, pp. 51-66.
- 23 Pritchard sposta la rappresentazioni del 20 al giorno successivo (Pritchard, *Diaghilev's Ballets Russes...*, I, cit., s.n.p.). Courrèges elenca una rappresentazione il 22 ed una il 23 aprile, per un totale di cinque serate, anziché quattro, al San Carlo (Courrèges, *Chronologie...*, cit., p. 269).
- 24 Int. pr.: L. Massine, L. Sokolova, N. Zverev.
- 25 Int. pr.: L. Woizikovsky (il venditore ambulante), L. Sokolova (Kikimora), S. Idzikovsky (il gatto), L. Tchernicheva (la principessa cigno), L. Massine (Bova Korolevitch), V. Nemtchinova (una danzatrice), N. Kremnev (Baba Yaga).
- 26 Spettacolo non contemplato dalla cronologia di Pritchard (Pritchard, *Diaghilev's Ballets Russes...*, cit., I, *ad vocem*).
- 27 Courrèges elenca per questa serata i soli balletti *Papillons* e *Boutique fantasque* (*Chronologie...*, cit., p. 273). Pritchard fa altrettanto (*Diaghilev's Ballets Russes...*, cit., I, *ad vocem*).
- 28 Int. pr.: L. Lopokova, L. Massine, L. Sokolova, S. Idzikovsky.
- 29 Secondo Courrèges gli spettacoli in programma sono: *Les papillons*, *La boutique fantasque* (Courrèges, *Chronologie...*, cit., p. 273).
- 30 Questo balletto venne sostituito all'ultimo momento a *Le donne di buon umore* (Anonimo, *I balli russi al Costanzi*, in “Corriere d'Italia”, 21 marzo 1920).
- 31 Int. pr.: L. Sokolova (la mugnaia), L. Massine (il mugnaio), L. Woizikovsky (il governatore), S. Grabovska (la moglie del governatore), S. Idzikovsky (il dandy).
- 32 Courrèges, fondando sulla cronologia di Testa, elenca *Pétrouchka* al posto dei *Racconti russi* (Courrèges, *Chronologie...*, cit., p. 273).
- 33 *I racconti russi* furono sostituiti all'ultimo momento al programmato *Pétrouchka* (Anonimo, *Due nuovi balli russi al Lirico*, in “Il Corriere della sera”, 30 marzo 1920).
- 34 Int. pr.: L. Tchernicheva, L. Sokolova (due fanciulle), L. Woizikovsky (Pierrot).
- 35 Int. non disponibili.
- 36 Secondo Courrèges, gli spettacoli in programma sono: *Pétrouchka*, *La boutique fantasque*, *Les contes russes* (Courrèges, *Chronologie...*, cit., p. 273).
- 37 Di uno spettacolo dato il giorno 4 aprile (*Pétrouchka*, *La boutique fantasque*, *I racconti*

- russi) indicato da Egizi nel suo articolo (*La compagnia...*, cit., p. 48), non ho trovato alcuna conferma.
- 38 Secondo la locandina gli spettacoli in programma sono: *La boutique fantasque*, *Les sylphides*, *Shéhérazade*.
- 39 Secondo la locandina gli spettacoli in programma sono: *Carnaval*, *Shéhérazade*, *Les sylphides*.
- 40 Int. pr. (danzanti): L. Tchernicheva, Woizikova [E. Antonova], S. Novak (*pas de trois*); Klementovitch, Sumarokova, H. Bewicke, Kremnev, C. Zverev, A. Bourman (*pas de six*), L. Sokolova, L. Woizikovsky (tarantella), V. Savina, S. Idzikovsky (*pas de deux*).
- 41 Int. pr.: L. Massine (Pulcinella), L. Sokolova (Pimpinella), L. Tchernicheva (Prudenza), L. Woizikovsky (Furbo), Kostetsky (Tartaglia), C. Zverev (il dottore), V. Nemtchinova (Rosetta), S. Idzikovsky (Coviello), T. Slavinsky (Florindo).
- 42 Courrèges include una ulteriore rappresentazione il 6 febbraio con la sola *Shéhérazade* (Courrèges, *Chronologie...*, cit., p. 275).
- 43 Interpreti: *Rondò*: H. Maikerska, D. Vadimova, L. Soumarokova, T. Chamié, N. Branitska, S. Orlova, I. Obidennaia, Klemetska, V. Savina, S. Fedorova, W. Evina, N. Miklashevskaja; *Canzone danzata*: L. Woizikovsky, S. Lifar, T. Slavinsky; *Adagietto*: V. Petrova; *Gioco*: V. Petrova, L. Woizikovsky, S. Lifar, T. Slavinsky, e l'insieme; *Rag Mazurka*: N. Devalois, L. Woizikovsky, T. Slavinsky; *Andantino*: V. Petrova, S. Lifar; *Canzone danzata*: L. Tchernicheva, A. Danilova; *Finale*: V. Petrova, N. Devalois, L. Tchernicheva, A. Danilova, L. Woizikovsky, S. Lifar, T. Slavinsky e l'insieme. Dal programma di sala originale (Archivio A. Basso, Torino).
- 44 Int. pr.: A. Danilova, V. Petrova, L. Woizikovskij, Slavinskij, S. Lifar, C. Tcherkas (dalla stampa)
- 45 Int. pr.: L. Massine (il fauno), L. Tchernicheva (la ninfa).
- 46 *Carnaval* venne sostituito all'annunciato *Tricornè*, come è chiarito sulla "Gazzetta del Popolo" del 31 dicembre 1926. Baldi elenca *Carnaval* tra i balletti del 31 dicembre (*La velocità del fauno*, cit., p. 266).
- 47 Int. pr.: S. Lifar, L. Woizikovsky, T. Chamié, V. Petrova.
- 48 Int. pr.: O. Spessiva, S. Lifar, V. Petrova, S. Fedorova, C. Tcherkas.
- 49 Interpreti: *Passo a tre*: L. Tchernicheva, N. Branitska, T. Slavinsky; *Passo a sei*: H. Maikerska, A. Soumarokova, T. Chamié, G. Balanchine, N. Kremnev, R. Domansky; *Tarantella*: L. Sokolova, L. Woizikovsky; *Passo a quattro* (cor. B. Nijinska): V. Petrova, D. Vadimova, C. Tcherkas, N. Efimov; *Villereccia*: A. Danilova, L. Massine, S. Lifar; *Contro danza*: S. Fedorova, Klemetska, S. Orlova, I. Zarina, I. Obidennaia, T. Barasch, H. Slavinska, W. Evina, Istomina, R. Matveeva; I. Jazvinsky, M. Fedorow, M. Pavlow, Hoyer, M. Winter, S. Kochanovsky, J. Cieplinsky, B. Ignatov, B. Lissanevitch, M. Ladré; *Passo a due*: V. Savina, S. Idzikovsky; *Finale*: L. Sokolova, A. Danilova, V. Savina, V. Petrova, L. Massine, L. Woizikovsky, S. Idzikovsky, S. Lifar, T. Slavinsky, G. Balanchine, C. Tcherkas, N. Efimov, N. Kremnev, R. Domansky.
- 50 1. *Preludio*. 2. *Danza polacca*: H. Maikerska, S. Fedorova, Klemetska, S. Orlova, I. Zarina, L. Barash, I. Obidennaia, N. Miklachevskaja, H. Slavinska, W. Evina, Istomina, R. Matveeva; M. Pavlow, I. Jazvinsky, Hoyer, M. Winter, S. Kochanovsky, I. Cieplinsky, Hoyer II, Strechnew, B. Lissanevitch, M. Borovsky, B. Ignatov, Petrakevitch. 3. *Passo delle sette Damigelle d'onore e dei loro Cavalieri*. a) Adagio b) "Sei variazioni": A. Danilova, L. Tchernicheva, L. Sokolova, V. Petrova, T. Chamié, D. Vadimova, N. Branitska, S. Idzikovsky, L. Woizikovsky, S. Lifar, T. Slavinsky, G. Balanchine, C. Tcherkas, N. Efimov; 4. *Scena e danze delle Duchesse*: H. Maikerska, S. Fedorova, S. Orlova, Klemetska, I. Obidennaia, J. Jazvinsky, M. Winter, Hoyer II, S. Strechnew, B. Lissanevitch; 5. *Farandola*: L. Massine e artisti del corpo di ballo. *Racconti delle Fate*: 6. *Arianna coi suoi fratelli*: V. Petrova, C. Tcherkas, N. Efimov; 7. *Cappuccetto rosso*: K. Kuchetovskaja, N. Romov; 8. *L'uccello blu*: V. Savina, S. Idzikovsky; 9. *Le principesse di porcellana*: L. Soumarokova, T. Chamié, N. Kremnev; 10. *Tre Ivan* (cor. B. Nijinska): L. Woizikovsky, T. Slavinsky, R. Domansky; 11. *La principessa Aurora e il Principe Azzurro*. "Passo a due": a) Adagio b) "Variazione del Principe" (cor. L. Massine) c) "Variazione di Aurora": O. Spessiva, S. Lifar. 12. *Mazurka* con tutti gli artisti.
- 51 Courrèges elenca un' ulteriore rappresentazione di *Pétrouchka* il 20 gennaio (Courrèges, *Chronologie...*, cit. p. 287). Pritchard elenca tre soli spettacoli, dell'ultimo dei quali non individua la data completa (Pritchard, *Diaghilev's Ballets Russes...*, cit., 11, *ad vocem*).

Rosetta ed Enrico Mascagni ballerini con Diaghilev

Patrizia Veroli

Pochissimi, in effetti solo tre, furono i ballerini che in Italia si unirono ai Ballets Russes. Di due di loro sono state trovate tracce: Enrico Mascagni e Rosa Granata.¹

Il cognome di Enrico venne mutato in Mascagno probabilmente per evitare l'omonimia col compositore, che agli inizi del '900 godeva di grande notorietà sia in Italia che all'estero, ma la redazione di questo cognome non appare uniforme nel passato.² Enrico infatti era un figlio d'arte: il padre, Ernesto Mascagni, probabilmente coetaneo di Enrico Cecchetti, aveva debuttato come primo ballerino al Teatro alla Scala di Milano il 26 dicembre del 1869 e aveva fatto parte di una delle ultime leve di grandi danzatori italiani, prima che si affermasse anche da noi un gusto che rifiutava di vedere sulla scena uomini in ruoli nobili o importanti. Un fratello di Enrico, Stefano, fece una importante carriera come ballerino, e poi come maestro, negli Stati Uniti. Aveva studiato danza col padre e con Aniello Ammaturo a Napoli,³ debuttando al San Carlo nel marzo del 1895 nella *Gretchen* di Danesi. Nel 1897 aveva danzato in Russia e nel 1899 alla Scala.⁴ Rosa Granata fu riportata sulle locandine come Rosina Rera, o Rerol, e anche come Rosetta Mascagno, in seguito al suo matrimonio con Enrico.

Mascagni fu quasi certamente presentato a Diaghilev da Enrico Cecchetti nel 1916.⁵ I contratti a lui intestati, e conservati presso il Theatre Museum di Londra (oggi parte del Victoria & Albert Museum), sono due: il primo, firmato "Mascagni", stampato su carta intestata della Nuova Agenzia Teatrale Coreografica Arturo Rago, Milano, via Rastrelli 24, e data-

to 19 ottobre 1916, ha come data d'inizio il 25 ottobre di quello stesso anno e la durata di cinque mesi. L'onorario è fissato a settecento lire mensili. Una clausola dattiloscritta prevede che dopo i cinque mesi statuiti dal contratto e altri quattro di riconferma, Mascagni sarà confermato per un anno a mille lire mensili.

Il secondo contratto intestato al ballerino è scritto a mano in lingua francese su carta intestata del Majestic Hotel Anglaterra, ed è datato Barcellona, 22 giugno 1918. Esso porta la scritta in alto a sinistra "Mr Mascagno": la stessa scritta è apposta in russo in alto a destra. Il contratto statuisce che, essendo stato interrotto il precedente contratto a causa delle difficoltà belliche, e secondo quanto consentito da apposito paragrafo contenuto nel contratto precedente, esso viene rinnovato a partire dalla prima rappresentazione londinese di un balletto non meglio identificato, prevista tra l'8 e il 15 luglio 1918,⁶ ed è valido fino al 1° agosto 1919. Un'aggiunta a mano apposta evidentemente in seguito, in coda alle varie clausole, statuisce che il contratto è rinnovato fino al 1° febbraio 1920 e che Diaghilev pagherà a Monsieur e Madame Mascagno seicento franchi al mese a ciascuno.

I contratti intestati a Rosa Granata, che vi appare come "Rosina Rera", sono anch'essi due. Il primo è dattiloscritto su carta intestata della Nuova Agenzia Teatrale Coreografica di Arturo Rago, è datato gennaio 1917, e prevede una durata di due anni e diciotto giorni a partire dal 15 gennaio. Dopo la sua scadenza, la direzione si riserva di rinnovarlo per undici mesi

a ottocento lire mensili. Il secondo, come quello di Mascagni su carta intestata del Majestic Hotel Anglaterra e datato Barcellona 22 giugno 1918, costituisce un rinnovo del primo (interrotto a causa della guerra), e ha la durata di tre mesi a partire dal giorno della prima rappresentazione a Londra di uno spettacolo non meglio precisato, tra l'8 e il 15 luglio 1918. Un'aggiunta alla fine del contratto apposta in data successiva spostò la data di inizio della collaborazione al 1° settembre. I due Mascagni iniziarono dunque a collaborare con Diaghilev in momenti diversi.

Nata probabilmente attorno al 1901 (morirà dopo il 1960), Rosa Granata si era diplomata presso la scuola scaligera il 10 aprile 1915. Sposò Mascagni giovanissima, a 16 anni, prima di entrare nei Ballets Russes, e per espresso desiderio del padre, che probabilmente desiderava per lei uno statuto socialmente accettabile e maggiormente tutelato nella promiscua vita di giro. Agli inizi del 1917 o poco prima, allorché sposò Rosa, Enrico aveva circa 32 anni, essendo nato nel 1885 (morirà nel 1959). Di lui poco si sa: è segnalato tuttavia come primo ballerino al Teatro La Fenice il 26 dicembre 1902, data in cui la stagione si inaugurò con il *Pietro Micca* di Manzotti. Enrico ne era il protagonista (in un ruolo notoriamente di mezzo carattere) assieme ad Antonietta Ferrero.

Figlia di una mondina, Rosetta era la seconda di tre sorelle: la più grande, Maria (ca.1900-1975), aveva abbracciato anche lei la carriera di ballerina, e si fece conoscere in teatro come Maria Sala (col cognome del marito). La sorella più piccola, Elvira (1911-1996), fu allieva di Enrico Mascagni e iniziò a danzare professionalmente quindicenne: nel 1938 ballò assieme a Bianca Gallizia alla corte di re Farouk I d'Egitto, in occasione del suo matrimonio con la principessa Farida.

Enrico iniziò molto probabilmente a danzare coi Ballets Russes a Roma, il 12 aprile del 1917, in occasione della rappresentazione delle *Donne di buon umore*: la locandina della serata non è stata tuttavia reperita e non si ha conferma del possibile debutto di Enrico. Se avvenne, egli danzò in un ruolo

minore e non fu notato dalla stampa.⁷ È certo però che danzò il balletto "italiano" (così *Le donne di buon umore* furono talvolta chiamate) a Parigi l'11 maggio nel ruolo del musicista di strada: in quella data esordiva anche Rosetta nell'*Epilogue Dansé* dei *Contes Russes*. I due ballerini parteciparono alla creazione della *Boutique fantaque*, *Le tricorne*, *Le chant du rossignol*, *Astuce féminine* e *Chout*. Gli italiani vantavano da lungo tempo una grande scuola mimica: non meraviglia trovare nelle locandine il nome di Rosetta e di Enrico in corrispondenza di ruoli implicanti un'abilità mimica. Il ballerino interpretava anche danze di carattere (come la jota nel *Tricorne*, e le danze cosacche nella *Boutique fantaque*).

Lasciata la compagnia di Diaghilev, i Mascagni continuarono la loro carriera in Italia e all'estero sia come "The Two Mascagno – Novelty Specialty Dancers", che come "Trio Mascagno-Belloni" (in cui si esibivano assieme a un'altra ballerina, dal nome non identificato). Nel 1923 ambedue collaborarono con la compagnia dei Nuovi Balletti Italiani, fondata dall'ormai anziano maestro Nicola Guerra per risollevarne le sorti del ballo italiano secondo formule moderne, mutate ovviamente dalla esperienza di Diaghilev.⁸ Rosetta nel 1925 danzò al Teatro alla Scala nel balletto *Il convento veneziano*, sulla musica scritta e invano proposta a Diaghilev da Alfredo Casella; e nello stesso anno fece parte della compagnia Balletto Russo Raduga, che si esibì alla Fenice. Si trattava di una *troupe* che, pure nel solco dei Ballets Russes, tentava la fortuna con artisti in gran parte italiani, ma col nome russizzato.⁹ Nel 1933, ancora alla Scala, Rosetta danzò *en travesti* il ruolo del pirata Obol nel grande ballo manzottiano *Sieba*.

Rosetta ed Enrico ebbero tre figli, un maschio che morì precocemente, e due figlie, Jolanda e Celeste: ambedue fecero carriera come ballerine di caffè-concerto e varietà.

Con un ringraziamento a Gabriella Compareti, figlia di Elvira Granata, a Debra Sowell e a Francesca Falcone.

- ¹ La ballerina di cui quasi nulla si sa ancora è Felicità Lodetti, presente nelle locandine col più esotico nome di assonanze russe Felia Radina. Di formazione scaligera, aveva danzato il “passo d’addio” il 15 aprile 1915. Attiva a Milano, forse al Teatro alla Scala, fu presentata a Diaghilev, come Enrico Mascagni e Rosa Granata, da Enrico Cecchetti. I contratti relativi a Felicità Lodetti, conservati sotto il suo nome presso il Theatre Museum, sono analoghi a quelli redatti per Rosa Granata e Mascagni: come loro, anche Lodetti fu scritturata per il tramite dell’Agenzia Teatrale Coreografica Internazionale di Arturo Rago il 25 ottobre 1916, e inizialmente per cinque mesi. Un secondo contratto, redatto a Barcellona, andava dal 1° agosto 1919 al 1° agosto 1920. Presso il Theatre Museum è anche una lettera manoscritta di Lodetti a Diaghilev, datata 20 ottobre 1916, in cui gli comunicava di essersi appena liberata dall’impegno col Teatro Dal Verme e chiedeva un prestito, impegnandosi a restituirgli il denaro a rate.
- ² Le cronologie pubblicate dei teatri in cui il padre e il fratello di Enrico si esibirono danno a volte Mascagno e a volte Mascagni, anche per gli ultimi decenni dell’800: questo può

essere dovuto a errori nelle locandine e/o nelle trascrizioni, e anche alla redazione imprecisa dei contratti (Giampiero Tintori, *Cronologia. Opere-balletti-concerti 1778-1987*, Gorle, Grafica Gutenberg Editrice, 1979; *Il Teatro San Carlo. La cronologia 1737-1987*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Napoli, Guida, 1987; Michele Girardi, Franco Rossi, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Albrizzi Editori di Marsilio, 1989).

- ³ Cfr. Ann Barzel, *European Dance Teachers in the United States*, in “Dance Index”, III, nn. 4-6, pp. 82-83. È probabile che Enrico abbia avuto gli stessi maestri del fratello. Sulla classe di Stefano Mascagni e sul notevole ruolo da lui giocato nella didattica negli Stati Uniti prima che la scuola russa prendesse il sopravvento, cfr. Debra Hickenlooper Sowell, *The Christensen Brothers. An American Epic*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998, pp. 18-20. Mascagni fu il maestro di Frederic e Mose Christensen: quest’ultimo traghettò la American National Association Masters of Dancing (ANAMD), di cui fu a capo, dalla danza di sala a quella teatrale, proprio puntando sulla danza classica come tecnica fondante e sulle classi di Mascagni.

- ⁴ Barzel, *European Dance Teachers*, cit., p. 82. La cronologia di Tintori non conferma questo dato, che è possibile Barzel abbia attinto a fonti dirette.
- ⁵ Lettera di Cecchetti a Diaghilev del 20 ottobre 1916 su carta intestata del Grand Hotel di Roma. Il maestro si rammaricava di non avere incontrato l’impresario al Teatro Argentina, così come d’accordo. Lasciava all’impresario i contratti dei due Mascagni pronti per la firma: avrebbero dovuto essere poi rispediti all’Agenzia Arturo Rago, via Rastrelli 6, Milano (THM/7/3/35/4).
- ⁶ Di fatto l’inizio della lunghissima tournée londinese dei Ballets Russes ebbe inizio nel settembre del 1918.
- ⁷ È da supporre del resto che Diaghilev non avesse alcun interesse a valorizzare in Italia la presenza di un ballerino italiano nella sua compagnia.
- ⁸ La compagnia si esibì al Teatro Costanzi nell’ottobre del 1923.
- ⁹ Direttore artistico, sotto lo pseudonimo Signor D’Enel, era lo scenografo Antonio Valente, direttore d’orchestra Alberto Savinio e coreografo il russo Lasar Galpern.

ICONOGRAFIA E DOCUMENTI

1. Musicisti e ballerini russi
all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911

> 01.01

Il Teatro Costanzi nel 1908
(Roma, Archivio del Teatro
dell'Opera)



> 01.02

Il soprano Emma Carelli,
impresario del Teatro
Costanzi nel 1909.
(da Augusto Carelli, *Emma
Carelli. Trent'anni di vita del
teatro lirico*, Roma, Libreria
Editrice Prof. P. Maglione,
1932-X)



> 01.03

Programma generale
dell'Esposizione Musicale
del 1911 al Teatro Costanzi
di Roma
(Archivi della Galleria
Nazionale d'Arte Moderna.
Fondo Ojetti, serie 1, UA
171, Benois Alexandre)



> 01.04

Programma dello spettacolo
inaugurale dei Ballets Russes
al Teatro Costanzi di Roma,

13 maggio 1911

(Archivi della Galleria Nazio-
nale d'Arte Moderna. Fondo
Ojetti, serie 1, UA 171, Benois
Alexandre)

... ESECUTORI ...

XIII MAGGIO MDMXI

.. BALLI RUSSI ..

ORGANIZZATI DA SERGE DE DIAGHILEW

DIRETTORE COREOGRAFO MICHELE TOKINE

... .. DIRETTORE ARTISTICO ALESSANDRO BENOIS

SI RAPPRESENTERANNO I SEGUENTI BALLI:

IL PADIGLIONE D'ARMIDA

BALLO-PANTOMIMA IN 3 QUADRI DI A. BENOIS
MUSICA DI N. TCHEREPHINE

PERSONAGGI

ARMIDA	KARSAWINA THAMAR
IL VISCONTE DE BEAUGENCY	BOLN ADOLI
IL MARCHESE	CECCHETTI ENRICO
LO SCHIAVO DI ARMIDA	NIJINSKY VABLAW
BATTISTA, SERVO DEL VISCONTE	GRIGORIEW SERGE
CONFIDENTI DI ARMIDA	LUDMILLE SCHOLLAR, BRUNSLAWA NIJNSKA, VERA FOKINA, ALESSANDRA WASSILEWSKA.

PAGGI BARANOVITICH I, BARANOVITICH II, WASS LIEVA HEINE, GASCHEWSKA, KONIETSKA, KOPAZINSKA, TSCHEREPANOWA.

CAVALIERI PRIGIONI ALEXANDROW, SERGHEJEW, SEMENOW, ROMANO

BUFFONE ROSAY.

BUFFONI KOSCHATOWSKI, KOBELEFF, GODNIN, MOLOTZOV, MACHAT, JAKLEL.

DAME D'ONORE MALINVERNI, KOWALEWSKA, JULITZKA, GULUK, KULTCHITSKA, KLEMENTOV TCH, JESEBSKA, MIETCHKOWSKA.

GENTILUOMINI DI CORTE GACHIMANOFF, ZAILICH, VAGJINSKI, ORLIK, LAROSOFF, S. MOLOTZOFF, BRALINBERG, BROMBERGOF.

ARPISTI, FAGGI, NEGRI, SATURNO, AMORINO, SERVI, POSTIGLIONE.

... PROGRAMMA ...

... LE SILFIDI ...

SOGNO IN UN ATTO DI M. FOKINE
MUSICA DI CHOPIN

PERSONAGGI

NOTTURNO KARSAVINA, NIJINSKY, SCHOLLAR, NIJNSKA, FOKINA, WASSILEWSKA, VASSILIEVA, TSCHEREPANOWA, MALINVERNI, GASCHEWSKA, KOWALEWSKA, GONSIEROVSKA, KULTCHITSKA, JESEBSKA, JULITZKA, BARANOVITICH I, BARANOVITICH II, HEINE, KOPATZINSKA, MIETCHKOWSKA, KLEMENTOVITICH, GULUK, HOHLOVA, KONIETSKA.

VALESE: KARSAVINA - MAZURKA: NIJNSKA - MAZURKA: NIJINSKY

PRELUDIO: SCHOTTLAR - VALESE: KARSAVINA E NIJINSKY

VALESE BRILLANTE: KARSAVINA, NIJNSKY ballerini, ballerini.

.. .. IL PRINCIPE IGOR

MUSICA DI A. BORODINE

PERSONAGGI

KONTCHANOVNA	PETRENKO ELISABETTA
WLADIMIR JGOREVITICH	JSSATCHENKO COST.
KONTSCHAK	ZAPOROJETZ CAPITONO

BALLO

FANCIULLE POLOVSIANE FOKINA, SCHOLLAR, NIJNSKA, TSCHEREPANOWA, WASSILEWSKA, GONSIEROVSKA, BARANOVITICH I, BARANOVITICH II, JESEBSKA.

SCHIAVE GASCHEWSKA, WASSILIEVA, MIETCHKOWSKA, KONIETSKA, KOPATZINSKA, KOWALEWSKA, KLEMENTOVITICH, HOHLOVA, HEINE, MALINVERNI.

CAPO DEI POLOVTSIANI BOLM.

GUERRIERI POLOVTSIANI ALEXANDROFF, GACHIMANOFF, KOBELEFF, KAJMOLOTSOFF, UMANSKY, LAROSOFF, ORLIK.

RAGAZZI KOTCHETOSKY, MACHAT, QUDDINE, JAKLEL, A. MOLOTZOFF.

MAESTRO DIRETTORE NICOLA TSCHEREPHINE

VOLTARE LA PAGINA

> 01.05

Savelij A. Sorin, *Tamara Karsawina*, ritratto esposto nel Padiglione russo dell'Esposizione Internazionale di Roma

(da: *Esposizione Internazionale di Roma*, Catalogo della Mostra di Belle Arti, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911).



> 01.05

Programma della serata inaugurale della tournée dei Ballets Russes al Teatro Costanzi di Roma, 13 maggio 1911, pp.1-3. (Archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Fondo Ojetti, serie 1, UA 171, Benois Alexandre)



Programma

IL PADIGLIONE D'ARMIDA

BALLO-PANTOMIMA IN 3 QUADRI DI A. BENOIS
MUSICA DI N. TCHEREPNINE

PERSONAGGI:

Armida	Thamar Karsawina
Il visconte de Beaugency	Adolf Boia
Il Marchese	Enrico Cecchetti
Lo Schiavo di Armida	Vablav Nijinsky
Battista, servo del visconte	Serge Grigorlew
	Ludmille Schollar
Confidenti di Armida	Bronislawa Nijuska
	Vera Fokina
	Alessandra Wassiliewska

Paggi: Baranovitch I, Baranovitch II, Wassiliewa Heine, Gaschewska, Konietska, Kopatzinska, Tscherepanova.

Cavalieri prigionieri: Alexandrow, Serghiejew, Semelow, Romanow

Buffone: Rosay.

Buffoni: Koschatowski, Kobleff, Gudnin, Molotzow, Machat, Jakliel.

Dame d'Onore: Malinverni, Kowalewska, Julitzka, Gulluk, Kulchitska, Klementovitch, Jezerska, Mietchkowska.

Gentiluomini di Corte: Raselmanoff, Zailich, Warjinski, Orlik, Larosoff, S. Molotzoff, Bralinberg, Brombergoff.

Artisti, paggi, negri, Saturno, Amorino, servi, postiglione.

Messa in scena, danze e gruppi di **M. Fochin**, coreografo dei Teatri Imperiali di Pietroburgo — Scene e costumi di **A. Benois** — Scene dipinte dal Cav. **O. Allegri**.

LE SILFIDI

SOGNO UN UN ATTO DI M. FOKINE
MUSICA DI CHOPIN

PERSONAGGI:

Notturmo: Karsawina, Nijinsky, Schollar, Nijinska, Fokina, Wassiliewska, Wassiliewa, Tscherepanova, Malinverni, Gaschewska, Kowaliewska, Gonsierowska, Kultschitska, Jeserska, Julitzka, Baranovitch I, Baranovitch II, Heine, Kopatzinska, Mietchkowska, Klementovitch, Gulluk, Hohlova, Konietska.

Valse: Karsawina - Mazurka: Nijuska - Mazurka: Nijinsky.

Preludio: Schollar, - Valse: Karsawina o Nijinsky.

Valse brillante: Karsawina, Nijinsky, ballerine, ballerini.

Danze e gruppi di **M. Fokine** — Scene di **A. Benois** — Costumi su figurini di **A. Benois**.

IL PRINCIPE IGOR

MUSICA DI A. BORODINE

Danze e gruppi di **M. Fokine** — Scene e costumi di **N. Roerich**

PERSONAGGI:

Kontchanovna	Petreeko Elisabetha
Wladimir Igorevitch	Jssatchenko Constantino
Koutschak	Zaporojetz Capitano

BALLO

Fanciulle Polovtsiane: Fokina, Schollar, Nijinska, Tscherepanova, Wassiliewska, Gonsierowska, Baranovitch I, Baranovitch II, Jeserska.

Schiave: Gaschewska, Wassiliewa, Mietchkowska, Konietska, Kopatzinska, Kowaliewska, Klementovitch, Hohlova, Heine, Malinverni.

Capo dei Polovtsiani: Bolm.

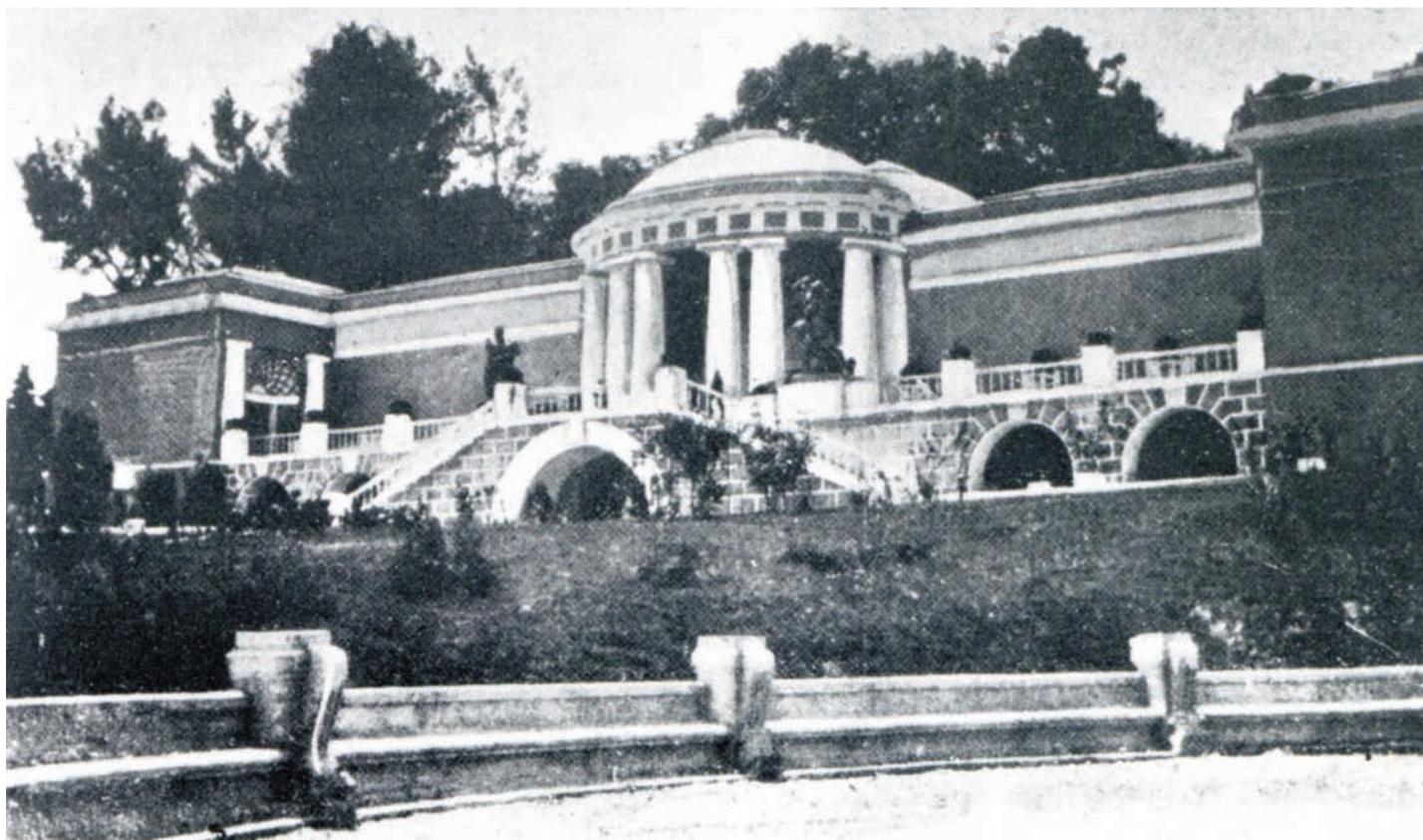
Guerrieri Polovtsiani: Alexandroff, Rachmanoff, Kobleff, Warjinsky, Zailich, Semelow, Serghiejew, S. Molotzoff, Umansky, Larosoff, Orlik.

Ragazzi: Rosay, Kotechetovhy, Machat, Gudnine, Jakleil, A. Molotzoff.

Maestro direttore: **NICOLA TCHEREPNINE** — Maestro del Coro: **G. B. ZORZATO**
Direttore della scena: Cav. **O. ALLEGRI** — Regisseur: **S. GRIGORIEW**

> 01.06

Il padiglione russo costruito per l'Esposizione Internazionale di Roma del 1911 su progetto di V. A. Ščuko (da Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Soprintendenza Speciale alla Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea, *Roma 1911*, catalogo a cura di Gianna Piantoni, Roma, De Luca Editore, 1980)



> 01.07
 Locandina del Teatro
 Costanzi,
 13 maggio 1911
 (Archivio Capitolino)

> 01.08
 Locandina del Teatro
 Costanzi,
 16 maggio 1911
 (Archivio Capitolino)

Comitato Esecutivo per le Feste Commemorative del 1911 in Roma

TEATRO COSTANZI

Sabato 13 Maggio 1911
 alle ore 21

BALLI RUSSI

Organizzati da SERGE DE DIAGHILEW
 Direttore coreografico: MICHELE TOKINE
 Direttore artistico: ALESSANDRO BENOIS

La rappresentazione è ripartita in 3 quadri

IL PADIGLIONE D'ARMIDA

Ballo-pantomima in 3 quadri di A. BENOIS
 Musica di N. TCHEREPNINE

PERSONAGGI

Armida	Yvonne Karavina
Il Marchese de Basiglio	Adolf Bole
Il Marchese	Erice Garkavi
La Schiava di Armida	Yvonne Karavina
Ballata, servo del Marchese	Serge Orlov
	Ludmila Schilar
	Yvonne Karavina
	Vera Falina
	Alessandro Vostokov

Condotti di Armida

Fuggi: Danzavitch I, Danzavitch II, Vasilova Elena, Danzavitch, Kuznetsov, Kopchik, Tcheropanine
 Cavalieri prigionieri: Alexandrov, Sergheiev, Semenov, Romanov
 Ballate: Bole
 Ballate: Kachalovsk, Kachalov, Gudin, Malinov, Marat, Jankin
 Danza d'Opera: Malinov, Kachalovsk, Jankin, Gudin, Kachalovsk, Kuznetsov, Kopchik, Danzavitch I, Danzavitch II, Hain, Semenov, Malinovsk, Kuznetsov, Gudin, Malinov, Kuznetsov
 Cavalieri di Corte: Kachalovsk, Gudin, Vasilov, Gudin, Lomov, S. Malinov, G. Hain, Semenov, Danzavitch

Aggiungi pagg. ogni ballata, scena, atto, pantomima

Il ballo in scena, danze e gruppi di M. FOKINE, coreografi da suoi disegni di P. ALLEORI - Scene a colori di M. BENOIS - Scene dipinte da M. ALLEORI

LESILFIDI

Sogno in un atto di M. FOKINE
 Musica di CHOPIN

PERSONAGGI

Personaggi: Karavina, Nijinsky, Schilar, Nijinsky, Paganini, Vasilovsk, Vasilovsk, Tcheropanine, Malinovsk, Danzavitch, Karavina, Danzavitch, Kuznetsov, Kopchik, Gudin, Danzavitch I, Danzavitch II, Hain, Semenov, Malinovsk, Kuznetsov, Gudin, Malinov, Kuznetsov

Vale: Karavina - Nijinsky - Nijinsky - Nijinsky - Nijinsky
 Fanciulla Schilar - Vale Karavina - Nijinsky
 Vale: Nijinsky - Karavina - Nijinsky - Nijinsky - Nijinsky

Il ballo in scena, danze e gruppi di M. FOKINE - Scene a colori di M. BENOIS - Scene dipinte da M. ALLEORI

IL PRINCIPE IGOR

Musica di A. BORODINE
 Danze e gruppi di M. FOKINE - Scene e costumi di A. BENOIS

PERSONAGGI

Embrambato
 Vladimir Ippolitov
 Kuznetsov

Primo Embrambato
 Fanciulla Costanzo
 Tcheropanine

BALLO

Fanciulle Palatinas: Falina, Schilar, Nijinsky, Tcheropanine, Vasilovsk, Danzavitch, Danzavitch I, Danzavitch II, Jankin
 Schilar: Danzavitch, Vasilovsk, Nijinsky, Danzavitch, Danzavitch, Kuznetsov, Kopchik, Gudin, Malinov, Kuznetsov
 Danza di Palatinas: Bole
 Cavalieri Palatinas: Alexandrov, Kachalovsk, Kachalov, Vasilovsk, Gudin, Semenov, Danzavitch, S. Malinov, Semenov, Lomov, Gudin
 Cavalieri: Bole, Kachalovsk, Marat, Gudin, Jankin, A. Malinov

Maestro direttore: NICOLA TCHEREPNINE
 Maestro del Coro: G. B. ZORZATO
 Direttore della scena: Car. O. ALLEORI - Regista: S. GIBORILEW

PREZZI

PALCHI: I e II Ordine L. 150 - III Ordine L. 80
 Poltrone L. 30 - Sedie L. 7 - Anfiteatro L. 5
 (tutte oltre l'ingresso)

5 Lire - INGRESSO - Lire 5

Galleria: Posti numerati di centro Lire 5
 Galleria: Posti non numerati L. 3

Il Teatro si apre alle ore 09.30 p. - La Galleria alle ore 09.30 p.

Il botteghino del Teatro è aperto dalle ore 10 del. in poi, nei giorni di rappresentazione, fino alle ore 10 del. alle 8 pom. - Tel. 10 37.

Il botteghino del Teatro è aperto dalle ore 10 del. in poi, nei giorni di rappresentazione, fino alle ore 10 del. alle 8 pom. - Tel. 10 37.

(L'opera) del Direttore Artistico, Alessandro BENOIS, Scene dipinte da P. ALLEORI (L'opera) del Direttore Artistico, Alessandro BENOIS, Scene dipinte da P. ALLEORI

Comitato Esecutivo per le Feste Commemorative del 1911 in Roma

TEATRO COSTANZI

Martedì 16 Maggio, alle ore 9 pom.
 « SECONDA RAPPRESENTAZIONE »

BALLI RUSSI

Organizzati da SERGE DE DIAGHILEW
 Direttore coreografico: MICHELE FOKINE
 Direttore artistico: ALESSANDRO BENOIS

La rappresentazione è ripartita in 3 quadri

IL PADIGLIONE D'ARMIDA

Ballo-pantomima in 3 quadri di A. BENOIS
 Musica di N. TCHEREPNINE

Messa in scena, danze e gruppi di M. FOKINE, coreografi del Teatro Imperiale di Zetvorburg

Scene e costumi di A. BENOIS

PERSONAGGI

Armida	Yvonne Karavina
Il Marchese de Basiglio	Adolf Bole
Il Marchese	Erice Garkavi
La Schiava di Armida	Yvonne Karavina
Ballata, servo del Marchese	Serge Orlov
	Ludmila Schilar
	Yvonne Karavina
	Vera Falina
	Alessandro Vostokov

Condotti di Armida

Fuggi: Danzavitch I, Danzavitch II, Vasilova Elena, Danzavitch, Kuznetsov, Kopchik, Tcheropanine
 Cavalieri prigionieri: Alexandrov, Sergheiev, Semenov, Romanov
 Ballate: Bole
 Ballate: Kachalovsk, Kachalov, Gudin, Malinov, Marat, Jankin
 Danza d'Opera: Malinov, Kachalovsk, Jankin, Gudin, Kachalovsk, Kuznetsov, Kopchik, Danzavitch I, Danzavitch II, Hain, Semenov, Malinovsk, Kuznetsov, Gudin, Malinov, Kuznetsov
 Cavalieri di Corte: Kachalovsk, Gudin, Vasilov, Gudin, Lomov, S. Malinov, G. Hain, Semenov, Danzavitch

Aggiungi pagg. ogni ballata, scena, atto, pantomima

Scene dipinte dal Cav. O. ALLEORI

LE SILFIDI

Sogno in un atto di M. FOKINE
 Musica di CHOPIN

Danze e gruppi di M. FOKINE - Scene di A. BENOIS
 Costumi su figurini di A. BENOIS

PERSONAGGI

Personaggi: Karavina, Nijinsky, Schilar, Nijinsky, Paganini, Vasilovsk, Vasilovsk, Tcheropanine, Malinovsk, Danzavitch, Karavina, Danzavitch, Kuznetsov, Kopchik, Gudin, Danzavitch I, Danzavitch II, Hain, Semenov, Malinovsk, Kuznetsov, Gudin, Malinov, Kuznetsov

Vale: Karavina - Nijinsky - Nijinsky - Nijinsky - Nijinsky
 Fanciulla Schilar - Vale Karavina - Nijinsky
 Vale: Nijinsky - Karavina - Nijinsky - Nijinsky - Nijinsky

Il ballo in scena, danze e gruppi di M. FOKINE - Scene e costumi di A. BENOIS - Scene dipinte da M. ALLEORI

IL PRINCIPE IGOR

Musica di A. BORODINE
 Danze e gruppi di M. FOKINE - Scene e costumi di A. BENOIS

PERSONAGGI

Embrambato
 Vladimir Ippolitov
 Kuznetsov

Primo Embrambato
 Fanciulla Costanzo
 Tcheropanine

BALLO

Fanciulle Palatinas: Falina, Schilar, Nijinsky, Tcheropanine, Vasilovsk, Danzavitch, Danzavitch I, Danzavitch II, Jankin
 Schilar: Danzavitch, Vasilovsk, Nijinsky, Danzavitch, Danzavitch, Kuznetsov, Kopchik, Gudin, Malinov, Kuznetsov
 Danza di Palatinas: Bole
 Cavalieri Palatinas: Alexandrov, Kachalovsk, Kachalov, Vasilovsk, Gudin, Semenov, Danzavitch, S. Malinov, Semenov, Lomov, Gudin
 Cavalieri: Bole, Kachalovsk, Marat, Gudin, Jankin, A. Malinov

Maestro direttore: NICOLA TCHEREPNINE
 Maestro del Coro: G. B. ZORZATO
 Direttore della scena: Car. O. ALLEORI - Regista: S. GIBORILEW

PREZZI

PALCHI: I e II Ordine L. 150 - III Ordine L. 80
 Poltrone L. 30 - Sedie L. 7 - Anfiteatro L. 5
 (tutte oltre l'ingresso)

3 Lire - INGRESSO - Lire 3

Galleria: Posti numerati di centro Lire 4,50
 Galleria: Posti non numerati L. 3

Il Teatro si apre alle ore 09.30 p. - La Galleria alle ore 09.30 p.

Il botteghino del Teatro è aperto dalle ore 10 del. in poi, nei giorni di rappresentazione, fino alle ore 10 del. alle 8 pom. - Tel. 10 37.

Il botteghino del Teatro è aperto dalle ore 10 del. in poi, nei giorni di rappresentazione, fino alle ore 10 del. alle 8 pom. - Tel. 10 37.

(L'opera) del Direttore Artistico, Alessandro BENOIS, Scene dipinte da P. ALLEORI (L'opera) del Direttore Artistico, Alessandro BENOIS, Scene dipinte da P. ALLEORI

> 01.09
 Locandina del Teatro
 Costanzi,
 18 maggio 1911
 (Archivio Capitolino)

> 01.10
 Locandina del Teatro
 Costanzi,
 20 maggio 1911
 (Archivio Capitolino)

Comitato Esecutivo per le Feste Commemorative del 1911 in Roma

TEATRO COSTANZI

Giovedì 18 Maggio, alle ore 9 pom.
 « TERZA RAPPRESENTAZIONE »
 del seguente

BALLI RUSSI

Organizzati da SERGE DE DIAGHILEW

Direttore coreografico: MICHELE FOKINE
 Direttore artistico: ALESSANDRO BENOIS

GISELLA

Ballo-pantomima di SAINT-GEORGES, TH. GAUTHIER
 e CORALI
 Musica di ADOLFO ADAM
 Scene e costumi di ALESSANDRO BENOIS

PERSONAGGI

Gisella	Tanza Scarpata
Principe Boris, Sposato di Lora	Anna Quisleria
Myrta	Ludmila Schilar
Lora	Vladimir
Il Duca	Nicola Alessandro
Uscita Isvodi	Adolfo Adam
La madre di Gisella	Enrico Costanzi
Stivatore di Lora	Maria Stenar

Personaggi: Vasilievna, Helen, Compositore, Guitto, Barabovich I, Barabovich II, Elena, Isabella Quisleria, Klementiev, Kostello, Minskova, Koprivova.
Personaggi: Roman, Romanov, Zolich, Kozlovski, Kobot, Babanov, Varginsky, Sarginsky, Krasny, Molotov, etc.
Uscite: Vasilievna, Nijinka e altre.
 Uscite - Corali - Danze e gruppi
 Scene dipinte dal Cav. O. ALLEGRI

IL PRINCIPE IGOR

Musica di A. BORODINE
 Danze e gruppi di M. FOKINE - Scene e costumi di N. ROERICH

PERSONAGGI

Kozlakova	Petrova Elisabetta
Vladimir Ispovod	Isabella Costantini
Kozloba	Ispravnik Costanzi

BALLO

Personaggi: Sada, Polozna, Schilar, Nijinka, Compositore, Vasilievna, Guitto, Isabella, Barabovich I, Barabovich II, Isabella.
Uscite: Quisleria, Vasilievna, Minskova, Kostello, Koprivova, Kozlovski, Kozlovski, Molotov, Helen, Molotov.
 Uscite del Balletto: Solo.
Uscite: Vasilievna, Klementiev, Komarov, Kobot, Varginsky, Sarginsky, Romanov, Sarginsky, Krasny, Molotov, etc.
Uscite: Roman, Romanov, Zolich, Kozlovski, Kobot, Babanov, Varginsky, Sarginsky, Krasny, Molotov, etc.

Maestro direttore: NICOLA TSCHEREPINE
 Maestro del Coro: G. B. ZORZATO
 Direttore della scena: Cav. O. ALLEGRI - Regista: S. GRIGORIEW

PREZZI

PALCHI: I e II Ordine L. 150 - III Ordine L. 50
 Poltrone L. 10 - Sedie L. 6 - Anfiteatro L. 5
 (tutte oltre l'ingresso)

3 Lire - INGRESSO - Lire 3

Galleria: Posti numerati di centro Lire 4,50
 Galleria: Posti non numerati L. 3

Il Teatro si apre alle ore 09,45 p. - La Galleria alle ore 09,15 p.

Il biglietto del Teatro è aperto dalle ore 10 ant. in poi, nei giorni di rappresentazione, negli altri giorni dalle ore 10 ant. alle 5 pom. - **Telefono 10 87.**

Per comodità del pubblico la vendita dei biglietti verrà effettuata anche all'Ufficio Fuggi (Lavori Offici dell'Associazione Minorena Peruvici, Corso Venezia n. 244 - Telefono 046)

Comitato Esecutivo per le Feste Commemorative del 1911 in Roma

TEATRO COSTANZI

Sabato 20 Maggio, alle ore 9 pom.
 « QUARTA RAPPRESENTAZIONE »
 del seguente

BALLI RUSSI

Organizzati da SERGE DE DIAGHILEW

Direttore coreografico: MICHELE FOKINE
 Direttore artistico: ALESSANDRO BENOIS

GISELLA

Ballo-pantomima di SAINT-GEORGES, TH. GAUTHIER
 e CORALI
 Musica di ADOLFO ADAM
 Scene e costumi di ALESSANDRO BENOIS

PERSONAGGI

Gisella	Tanza Scarpata
Principe Boris, Sposato di Lora	Anna Quisleria
Myrta	Ludmila Schilar
Lora	Vladimir
Il Duca	Nicola Alessandro
Uscita Isvodi	Adolfo Adam
La madre di Gisella	Enrico Costanzi
Stivatore di Lora	Maria Stenar

Personaggi: Vasilievna, Helen, Compositore, Guitto, Barabovich I, Barabovich II, Elena, Isabella Quisleria, Klementiev, Kostello, Minskova, Koprivova.
Personaggi: Roman, Romanov, Zolich, Kozlovski, Kobot, Babanov, Varginsky, Sarginsky, Krasny, Molotov, etc.
Uscite: Vasilievna, Nijinka e altre.
 Uscite - Corali - Danze e gruppi - Fuggi
 Scene dipinte dal Cav. O. ALLEGRI

IL PRINCIPE IGOR

Musica di A. BORODINE
 Danze e gruppi di M. FOKINE - Scene e costumi di N. ROERICH

PERSONAGGI

Kozlakova	Petrova Elisabetta
Vladimir Ispovod	Isabella Costantini
Kozloba	Ispravnik Costanzi

BALLO

Personaggi: Sada, Polozna, Schilar, Nijinka, Compositore, Vasilievna, Guitto, Isabella, Barabovich I, Barabovich II, Isabella.
Uscite: Quisleria, Vasilievna, Minskova, Kostello, Koprivova, Kozlovski, Kozlovski, Molotov, Helen, Molotov.
 Uscite del Balletto: Solo.
Uscite: Vasilievna, Klementiev, Komarov, Kobot, Varginsky, Sarginsky, Romanov, Sarginsky, Krasny, Molotov, etc.
Uscite: Roman, Romanov, Zolich, Kozlovski, Kobot, Babanov, Varginsky, Sarginsky, Krasny, Molotov, etc.

Maestro direttore: NICOLA TSCHEREPINE
 Maestro del Coro: G. B. ZORZATO
 Direttore della scena: Cav. O. ALLEGRI - Regista: S. GRIGORIEW

PREZZI

PALCHI: I e II Ordine L. 150 - III Ordine L. 50
 Poltrone L. 10 - Sedie L. 6 - Anfiteatro L. 4
 (tutte oltre l'ingresso)

3 Lire - INGRESSO - Lire 3

Galleria: Posti numerati di centro Lire 4,50
 Galleria: Posti non numerati L. 3

Il Teatro si apre alle ore 09,45 p. - La Galleria alle ore 09,15 p.

Il biglietto del Teatro è aperto dalle ore 10 ant. in poi, nei giorni di rappresentazione, negli altri giorni dalle ore 10 ant. alle 5 pom. - **Telefono 10 87.**

Per comodità del pubblico la vendita dei biglietti verrà effettuata anche all'Ufficio Fuggi (Lavori Offici dell'Associazione Minorena Peruvici, Corso Venezia n. 244 - Telefono 046)

> 01.11

Locandina del Teatro
Costanzi,
23 maggio 1911
(Archivio Capitolino)

> 01.12

Locandina del Teatro
Costanzi,
25 maggio 1911
(Archivio Capitolino)

Comitato Esecutivo per la Feste Commemorative del 1911 in Roma

TEATRO COSTANZI

Martedì 23 Maggio, alle ore 9 pom.

« QUINTA RAPPRESENTAZIONE »

BALLI RUSSI

Organizzati da SERGE DE DIAGHILEW
Direttore coreografo: MICHELE FOKINE
Direttore artistico: ALESSANDRO BENOIS

IL PADIGLIONE D'ARMIDA

Ballo-pantomima in 3 quadri di A. BENOIS
Musica di N. TCHEREPNINE
Messa in scena, danze e gruppi di M. FOKINE, coreografo
dei Teatri Imperiali di Pietroburgo

Scene e costumi di A. BENOIS

PERSONAGGI

Armida	Tamara Karavina	Il visconte de Beaugrenon	Adolf Fole
Il Marchese	Enrico Cecchetti	La Sultana di Armida	Vera Nilova
Baltica, sore del visconte	Serge Sargisov	Confidenti di Armida	Annalesca Vassilovska
	Madame Schubar		
	Vera Nilova		

Paghi: Baranovitch I., Baranovitch II., Vassilova Nina, Vassilovska, Kostomarov, Kriestova, Kravtchik, Tscherepnina
Cantieri primari: Kriestovitch, Sergheiev, Romanov, Romanov
Ballate: Daney
Ballate: Kriestovitch, Kriestovitch, Gaiduk, Malozem, Malozem, Malozem
Danze d'Onore: Malozem, Kriestovitch, Kriestovitch, Gaiduk, Malozem, Malozem, Malozem, Malozem, Malozem
Danze: Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch
Costumatori di Corte: Baranovitch, Gaiduk, Vajtschik, Gaiduk, Lazzari, A. Malozem, Bredtling, Bredtling

Scene dipinte dal Cav. O. ALLEGRI

CARNEVALE

NUOVO PER ROMA

Ballo-pantomima in 1 atto di M. FOKINE
Musica di R. SCHUMANN
Danze e gruppi di M. FOKINE

Scene e costumi di L. BAKST

PERSONAGGI

Colombine	Tamara Karavina	Arlecchino	Vera Nilova
Chiara	Vera Nilova	Poliziotto	Enrico Cecchetti
Isabella	Annalesca Vassilovska	Figliuolo	Giovanni Anzani
Fiorini	Adolf Fole	Figliuolo	Nicola Sennar

Valle delle: Baranovitch I., Baranovitch II., Beina, Coreografo, Kriestovitch, Vassilovska, Alexander, Kriestovitch, Romanov, Vajtschik, Romanov, Gaiduk, Gaiduk, Gaiduk, Gaiduk, Gaiduk, Gaiduk, Gaiduk, Gaiduk

Scene dipinte da ANISFELT

SCHEHERAZADE

NUOVO PER ROMA

Dramma coreografico in 1 atto di L. BAKST e M. FOKINE
Musica di N. RIMSKY-KORSAKOV
Messa in scena, danze e gruppi di M. FOKINE

Scene e costumi di L. BAKST

PERSONAGGI

Scheherazade	Tamara Karavina	Il rege di Bagdad	Vera Nilova
Il grande visir	Enrico Cecchetti	Il rege di Bagdad	Adolf Fole
Il grande visir	Giovanni Anzani	Il rege di Bagdad	Enrico Cecchetti

La Sultana: Anna Vassilovska, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch
La prima donna: Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch
La seconda donna: Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch
La sultana: Anna Vassilovska, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch
I servi: Vajtschik, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov
Il rege: Vajtschik, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov
I ministri: Gaiduk, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch
Il rege: Vajtschik, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov

Scene dipinte da L. BAKST, ANISFELT e ALLEGRI

Maestro direttore: NICOLA TCHEREPNINE
Maestro del Coro: G. B. ZORZATO
Direttore della scena: Cav. O. ALLEGRI - Regia: S. GRIGORIEW

PREZZI

PALCHI: I e II Ordine L. 100 - III Ordine L. 30
Poltre L. 12 - Sedie L. 5 - Anfiteatro L. 3
(tutte altre ingresso)

3 Lire - INGRESSO - Lire 3

Galleria: Posti numerati di centro Lire 3
Galleria: Posti non numerati L. 2

Il Teatro si apre alle ore 09,15 p. - La Ballata alle ore 09,32 p.

Il biglietto del Teatro è aperto dalle ore 10,00, in più, nei giorni di rappresentazione:
tutti altri giorni dalle ore 10,00, alle 8,00 p. - Telefono 10 27.

Per comodità del pubblico le modole dei biglietti verrà spedita anche all'Ufficio Teatrale
(Ufficio Ufficio dell'Amministrazione Teatrale, Roma, Corso Vittorio Emanuele II, 202 - Telefono 10 27)

A. KRAEHLER, ROMA

Comitato Esecutivo per la Feste Commemorative del 1911 in Roma

TEATRO COSTANZI

Giovedì 25 Maggio, ore 5,30

UNICA - Rappresentazione - DIURNA

A PREZZI POPOLARI

con la 3ª Replica del

BALLI RUSSI

Organizzati da SERGE DE DIAGHILEW
Direttore coreografo: MICHELE FOKINE
Direttore artistico: ALESSANDRO BENOIS

IL PADIGLIONE D'ARMIDA

Ballo-pantomima in 3 quadri di A. BENOIS
Musica di N. TCHEREPNINE
Messa in scena, danze e gruppi di M. FOKINE, coreografo
dei Teatri Imperiali di Pietroburgo

Scene e costumi di A. BENOIS

PERSONAGGI

Armida	Tamara Karavina	Il visconte de Beaugrenon	Adolf Fole
Il Marchese	Enrico Cecchetti	La Sultana di Armida	Vera Nilova
Baltica, sore del visconte	Serge Sargisov	Confidenti di Armida	Annalesca Vassilovska
	Madame Schubar		
	Vera Nilova		

Paghi: Baranovitch I., Baranovitch II., Vassilova Nina, Vassilovska, Kostomarov, Kriestova, Kravtchik, Tscherepnina
Cantieri primari: Kriestovitch, Sergheiev, Romanov, Romanov
Ballate: Daney
Ballate: Kriestovitch, Kriestovitch, Gaiduk, Malozem, Malozem, Malozem, Malozem, Malozem, Malozem, Malozem
Danze d'Onore: Malozem, Kriestovitch, Kriestovitch, Gaiduk, Malozem, Malozem, Malozem, Malozem, Malozem, Malozem
Danze: Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch
Costumatori di Corte: Baranovitch, Gaiduk, Vajtschik, Gaiduk, Lazzari, A. Malozem, Bredtling, Bredtling

Scene dipinte dal Cav. O. ALLEGRI

CARNEVALE

NUOVO PER ROMA

Ballo-pantomima in 1 atto di M. FOKINE
Musica di R. SCHUMANN
Danze e gruppi di M. FOKINE

Scene e costumi di L. BAKST

PERSONAGGI

Colombine	Tamara Karavina	Arlecchino	Vera Nilova
Chiara	Vera Nilova	Poliziotto	Enrico Cecchetti
Isabella	Annalesca Vassilovska	Figliuolo	Giovanni Anzani
Fiorini	Adolf Fole	Figliuolo	Nicola Sennar

Valle delle: Baranovitch I., Baranovitch II., Beina, Coreografo, Kriestovitch, Vassilovska, Alexander, Kriestovitch, Romanov, Vajtschik, Romanov, Gaiduk, Gaiduk, Gaiduk, Gaiduk, Gaiduk, Gaiduk, Gaiduk, Gaiduk

Scene dipinte da ANISFELT

SCHEHERAZADE

NUOVO PER ROMA

Dramma coreografico in 1 atto di L. BAKST e M. FOKINE
Musica di N. RIMSKY-KORSAKOV
Messa in scena, danze e gruppi di M. FOKINE

Scene e costumi di L. BAKST

PERSONAGGI

Scheherazade	Tamara Karavina	Il rege di Bagdad	Vera Nilova
Il grande visir	Enrico Cecchetti	Il rege di Bagdad	Adolf Fole
Il grande visir	Giovanni Anzani	Il rege di Bagdad	Enrico Cecchetti

La Sultana: Anna Vassilovska, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch
La prima donna: Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch
La seconda donna: Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch
La sultana: Anna Vassilovska, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch
I servi: Vajtschik, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov
Il rege: Vajtschik, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov
I ministri: Gaiduk, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch, Kriestovitch
Il rege: Vajtschik, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov, Romanov

Scene dipinte da L. BAKST, ANISFELT e ALLEGRI

Maestro direttore: NICOLA TCHEREPNINE
Maestro del Coro: G. B. ZORZATO
Direttore della scena: Cav. O. ALLEGRI - Regia: S. GRIGORIEW

PREZZI

PALCHI: I e II Ordine L. 50 - III Ordine L. 30
Poltre L. 10 - Sedie L. 5 - Anfiteatro L. 4
(tutte altre ingresso)

2 Lire - INGRESSO - Lire 2

Galleria: Posti numerati di centro Lire 3
Galleria: Posti non numerati L. 2

Il Teatro si apre alle ore 25,15 p. - La Ballata alle ore 25 p.

A. KRAEHLER, ROMA

> 01.15
Locandina del Teatro
Costanzi,
30 maggio 1911
(Archivio Capitolino)

Comitato Esecutivo per le Feste Comemorative del 1911 - in Roma

TEATRO COSTANZI

Martedì 30 Maggio, alle ore 9 pom.

ULTIMA RAPPRESENTAZIONE

A PREZZI POPOLARI

BALLI RUSSI

Organizzati da SERGE DE DIAGHILEW
Direttore coreografico: MICHELE FOKINE
Direttore artistico: ALESSANDRO BENOIS

CLEOPATRA

Dramma coreografico in un atto
Messa in scena, gruppi e danze di M. FOKINE
Musica di A. ARENSKY
Preludio - Musica di S. TANEIEV

Arriva di Cleopatra - Sesto Korzak
Danze del vals - Gity
Balletti - A. Gizev

Sonno e costumi di L. BAKST.

PERSONAGGI

Talor	Sito Sidora
Cleopatra	Tamara Korzak
Schiava favorita di Cleopatra	Lidia Schuler
Ammin.	Adolfi Bala
Schiavo favorito di Cleopatra	Valer Nijmaja
Il grande sacerdote del tempio	Ilvanski

Coro del tempio: Mironovska, Bablora, Kalotka, Gielinka, Korolevka, Kandina.
Assistenti egizii: Vasilievka, Baccorovich U, Korovinich II, Halia, Kapitonova, Kio-
maserich, Gimmovitch, Iosenska.
Assistenti egizii: S. Molotova, Timofej, Onit, Jakim, Rudin, Marat.
Assistenti egizii: Gusevskaja, Suvorova, Primosi, Lasciova, M. Vasileva, Roman, La-
rionova.
Assistenti egizii: Kaloska, Zalinik.
Danze greche: Vera Poliska, A. Vasilievka, Nijmaja, Korolevka, Halia, Gusevskaja.
Danze greche: Suvorova, Alexandrov, Bogdanov, Korolevka, Romanov, Varginskij.
Altri: Roman, Molotova.
Musici, eccettuati quelli di Cleopatra, egizii, greci, del tempio.

Sonno dipinto da ANISELT.

CARNEVALE

Ballo-pantomima in 1 atto di M. FOKINE
Musica di R. SCHMANN
Danze e gruppi di M. FOKINE

Sonno e costumi di L. BAKST.

PERSONAGGI

Chiodino	Tamara Korzak	Alceste	Leonid Levintz
Chiodino	Vera Poliska	Parolaine	Emilia Gusevskaja
Madama	Lidietta Schuler	Enoch	Svetlana Korak
Fallica	Borislava Nijmaja	Florencia	Niada Samson
Peret	Adolfi Bala		

Altri attori: Baccorovich I, Baccorovich II, Halia, Gusevskaja, Korolevka, Vasilievka, Alexandrov, Korolev, Romanov, Varginskij, Rudin, Marat, Primosi, Halia, Gusevskaja, Romanov, S. Molotova.
Musici: Roman, Molotova.

Sonno dipinto da ANISELT.

SCHEHERAZADE

Dramma coreografico in 1 atto di L. BAKST e M. FOKINE
Musica di N. RIMSKY-KORSAKOV
Messa in scena, danze e gruppi di M. FOKINE
Sonno e costumi di L. BAKST

PERSONAGGI

Zuleika	Tamara Korzak
Il negro favorito di Zuleika	Valer Nijmaja
Schahrazade, re della notte e della Cina	Adolfi Bala
Schah-Zeman, suo fratello	Ilvanski
Il grande eunuco	Emilia Gusevskaja

Altri attori: Vera Poliska, Vasilievka, Korolevka, Kalotka, Gielinka, Korolevka, Kandina, Halia, Kapitonova, Kio-
maserich, Gimmovitch, Iosenska, Timofej, Onit, Jakim, Rudin, Marat, Primosi, Lasciova, M. Vasileva, Roman, Larionova.
Altri attori: Mironovska, Bablora, Kalotka, Gielinka, Korolevka, Kandina, M. Vasilievka, Gusevskaja, Korolevka, Alexandrov, Korolev, Romanov, Varginskij, Rudin, Marat, Primosi, Halia, Gusevskaja, Romanov, S. Molotova.
Altri attori: Kaloska, Zalinik, Halia, Gusevskaja, Korolevka, Romanov, Varginskij, Rudin, Marat, Primosi, Halia, Gusevskaja, Romanov, S. Molotova.
Musici: Roman, Molotova.

Sonno dipinto da L. BAKST, ANISELT e ALLEGRI.

Maestro direttore: NICOLA TSCHERREPINNE
Maestro del Coro: G. B. ZORZATO
Direttore della scena: Cav. O. ALLEGRI - Regisseur: S. GRIGORIEV

PREZZI

PALCHI: I e II Ordine L. 60 - III Ordine L. 35
Poltrone L. 10 - Sedie L. 4 - Anfiteatro L. 2
(tutte altre taglie)

2 Lire - INGRESSO - Lire 2

Galleria: Posti numerati di centro Lire 2
Galleria: Posti non numerati L. 1

Il Teatro si apre alle ore 8,30 p. - La Maratona alle ore 8,30 p.

> 01.16

Alexandre Benois

e Igor' Stravinskij a Tivoli,

maggio 1911

(da Alexandre Benois,

Reminiscences of the Russian

Ballet, trad. di Mary Britnie-

va, London, Putnam, 1947).



> 01.17

Programma del primo concerto del Coro Russo del Santo Sinodo all'Augusteo, 16 maggio 1911. (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio storico)

> 01.18

Programma del secondo concerto del Coro Russo del Santo Sinodo all'Augusteo, 19 maggio 1911, Esposizione Internazionale del 1911. (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio storico)

Prezzo Cent. 10

COMITATO ESECUTIVO PER LE FESTE COMMEMORATIVE DEL 1911
IN ROMA

AUGUSTEO

Martedì 16 maggio 1911, alle ore 9 pom. prec.

CONCERTO
DEL
CORO RUSSO DEL SANTO SINODO
DI MOSCA

Sotto la direzione di
N. DANILINE

PROGRAMMA.

Primitivo sviluppo d'una polifonia nazionale.

1. a) *Attende coelum.*
- b) *Super flumina Babilouis.*
- c) *In salicibus.*
- d) *Cantate nobis.*
2. ERTOW - *Per multos annos.*
Periodo d'influenza italiana.
3. SARTI - *Pater noster.*
4. BORINJANSKY - *Quis Deus Magnus.*
5. TURTCHANINOW - *Te vestiris.*

Influenza della musica europea.

6. L'VOW - *Coenae tuae mysticae.*
7. GLINKA - *Qui Cherubim mystice.*
8. L'VOWSKY - *Domine misereve.*

Ritorno all'antico canto liturgico.

9. TCHAIKOWSKY - *Lumen iucundum.*
10. RIMSKY-KORSAKOW - *Talamum tuum video.*
11. ID. - *Virgo hodie.*
12. KASTALSKY - *Nobiscum Deus.*

ORCHESTRA DELL'AUGUSTEO

PREZZI.

Platea: Poltrone distinte L. 4.50 - Poltrone L. 2 - Sedie L. 1.50
Amfiteatro L. 1 - Galleria: posti numerati L. 0.75 - Palchi L. 25
(tutto oltre l'ingresso).
Ingresso L. 1 - Loggione L. 1.

Giovedì 18 maggio 1911, alle ore 9 pom. precise
Secondo Concerto del *Coro russo del Santo Sinodo*
sotto la direzione di N. Daniline.

Roma - Cooperativa Tipografica Manuzio - Via di Porta Salaria, 224.

È VIETATO DI ENTRARE E DI USCIRE DALLA SALA DURANTE L'ESECUZIONE DEI PEZZI

È VIETATO DI ENTRARE E DI USCIRE DALLA SALA DURANTE L'ESECUZIONE DEI PEZZI

Nicolas Daniline

Prezzo Cent. 10

COMITATO ESECUTIVO PER LE FESTE COMMEMORATIVE DEL 1911
IN ROMA

AUGUSTEO

Venerdì 19 maggio 1911, alle ore 9 pom. prec.

SECONDO CONCERTO
DEL
CORO RUSSO DEL SANTO SINODO
DI MOSCA

Sotto la direzione di
N. DANILINE

PROGRAMMA.

La corrente ecclesiastica nazionale degli ultimi tempi nella musica russa.

1. A. KASTALSKY - *Lumen iucundum.*
2. ID. - *Decorus Joseph.*
3. ID. - *Te canimus.*
4. ID. - *Benedictus es, Domine.*
(Frammento del *Mistero della Fornace*)
5. ID. - *Solus immortalitate gaudes.*

KALINNIKOW - a) *Misericordiam pacis.*
b) *Te canimus.*

GRETCHANINOW - *Qui unda maris.*

TOLSTIAKOFF - *Verbum archangelicum.*
Lodi dell'annunciazione, Melodia liturgica armonizzata.

TCHESNAKOFF - *Te canimus.*
Melodia liturgica armonizzata.

SMOLENSKY - *Quis Deus magnus.*

PREZZI.

Platea: Poltrone distinte L. 4.50 - Poltrone L. 2 - Sedie L. 1.50
Amfiteatro L. 1 - Galleria: posti numerati L. 0.75 - Palchi L. 25
(tutto oltre l'ingresso).
Ingresso L. 1 - Loggione L. 1.

Domenica 21 maggio 1911, alle ore 9 pom. precise
Terzo ed ultimo Concerto del *Coro russo del Santo Sinodo*
sotto la direzione di N. Daniline.

Roma - Cooperativa Tipografica Manuzio - Via di Porta Salaria, 224.

È VIETATO DI ENTRARE E DI USCIRE DALLA SALA DURANTE L'ESECUZIONE DEI PEZZI

È VIETATO DI ENTRARE E DI USCIRE DALLA SALA DURANTE L'ESECUZIONE DEI PEZZI

Nicolas Daniline
Pezzi.

> 01.19

Programma del primo concerto del Coro Russo del Santo Sinodo all'Augusteo, 16 maggio 1911. (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio storico)

Prezzo Cent. 10

COMITATO ESECUTIVO PER LE FESTE COMMEMORATIVE DEL 1911
IN ROMA

AUGUSTEO

Domenica 21 maggio 1911, alle ore 5 pom. prec.

ULTIMO CONCERTO

DEL

CORO RUSSO DEL SANTO SINODO
DI MOSCA

diretto da

NICOLA DANILINE

PROGRAMMA.

1. ARENSKY - *Inno degli angeli.*
2. TCHESNAKOFF - *Laudate nomen Domini.*
3. ID. - *Beati pauperes spiritu.*
4. RACHMANINOFF - *Unigenitus filius.*
5. ID. - *Repletur os nostrum laudis tuae.*
6. ID. - *Te canimus.*

Nicola Daniline

7. GRETCHANINOW - *Inno degli angeli.*
8. CHVEDOW - *Te canimus.*
9. KASTALSKY - *Nunc dimittis.*
10. ID. - *Dignum est in veritate.*
11. ID. - *Lumen jucundum.*
12. ID. - *Credo.*

PREZZI.

Platea: Poltrone distinte L. 4.50 - Poltrone L. 2 - Sedie L. 1.50
Anfiteatro L. 1 - Galleria: posti numerati L. 0.75 - Palchi L. 25
(tutto oltre l'ingresso).
Ingresso L. 1 - Loggione L. 1.

Roma - Cooperativa Tipografica Manuzio - Via di Porta Salaria, 23-A.

È VIETATO DI ENTRARE E DI USCIRE DALLA SALA DURANTE L'ESECUZIONE DEI PEZZI

2. Il debutto di Stravinskij e di Prokof'ev all'Augusteo

> 02.01

Giannotto Bastianelli, *Igor Strawinsky*, in "Il piccolo Giornale d'Italia", 15-16 febbraio 1915.

Igor Strawinsky

Appartiene alla giovanissima scuola russa, e di questa si può dire che con lo Scriabine divide il primato. Anzi, per dare un'idea chiara dell'arte strawinskiana non credo ci sia miglior mezzo del contrapporre queste due diversissime personalità musicali: lo Strawinsky e lo Scriabine. Siccome queste due personalità incarnano le due tendenze principali ma opposte non solo della musica russa ma di tutta la musica europea, da questa contrapposizione sortirà, son certo, precisa e nitida l'immagine genuina e anche il valore dell'arte di Igor Strawinsky. Tutta la musica europea moderna, nella sua corsa precipitosa alla conquista insaziabile della sincerità e della libertà, segue due vie completamente divergenti: una, la via della musica così detta pura, la qual via è percorsa da pochissimi ed è ormai anche pochissimo popolare; l'altra, la via della poesia-musica; oppure della musica-gesto, insomma di quella musica simbolistica che il critico francese Camille Mauclair parlando di Debussy e seguaci o predecessori (Moussorgsky?) definì la *musique transposée* «esprimente non le sensazioni naturali (susurro del vento, canto degli uccelli, ecc.) ma l'emozione risentita dell'anima che percepisce quelle sensazioni». E quest'emozione — è appunto ciò che è chiamato simbolo musicale o musica simbolistica. Questa seconda via nella quale appunto hanno fatto passi da giganti gli impressionisti musicali francesi, duce Debussy, è inutile dire che oggi è la più battuta e la più popolare. Ora, è nella prima che cammina, un po' faticosamente lo Scriabine; è nella seconda che invece s'avvanza, e veramente con una disinvoltura da giovane vittorioso conquistatore, lo Strawinsky.

I «musicisti puri» ci diranno (come del resto, dice davvero lo Scriabine dello Strawinsky) che questa non è più musica, ma impressionismo sonoro e, molto spesso, un trucco bello e buono. Il fatto si è che questa musica, sia quanto si voglia simbolistica e quasi-poesia o quasi-pittura, può anch'essa bastare alla più cara gioia degli uomini, può anch'essa immergerci in istanti lirici di evocazioni naturali squisitissimi e freschissimi; perchè volerci avvelenare la gioia con fredde sterili riflessioni? Che c'importa se i suoni di Strawinsky, al contrario dei suoni di un Beethoven o d'uno Scriabine, sono, più che suoni musicali veri e propri, colori, gesti e perfino suggestioni logiche? Che c'importa se questi suoni avendo la loro *coucha* generativa più nella poesia e nella visione plastica che nella musica propriamente detta si permettono di accozzarsi e di confondersi in gruppi inauditi e spaventosamente rivoluzionari? Di certo c'è questo: che alcune flessioni di sonorità, alcune successioni di dissonanze ormai fuori di qualunque legge armonica sono allo Strawinsky ispirate da freschezza deliziosa d'immaginazioni e di sogni e valgono, queste immaginazioni e questi sogni, a comunicarci con una ingenuità di fantasia e con una sincerità di tecnica inarrivabile. E perchè, di fronte a questo miracolo incantevole, discutere e leticare tanto? Godiamoci e basta. Godere in questo caso è l'unico modo di comprendere, perchè per Strawinsky più che di discutere è il caso, per ora almeno, di accettare e così vincere dei pregiudizi di filisteismo musicale.

È il caso di accettare e di godere senza pregiudizi — tanto più che questa quasi barbara sincerità o libertà nel modellare la materia sonora e ritmica o questo servirsi della musica come di un simbolo mimetico-suggestivo, fa dello Strawinsky, certo, il migliore compositore di balletti, ossia del nuovo genere di teatro verso cui i nuovi compositori, stanchi dell'opera, vanno a poco a poco orientandosi. Finora infatti nel teatro musicale non si era pensato che a unire la musica alla parola e al gesto: in fondo però ciò che in questo connubio predominava, era la parola. Ora si vuole invece, e a me pare con logica infinitamente maggiore, sopprimere la parola e dare la parte espressiva al puro gesto, alla danza: la quale, come ognuno vede, si adatta alla musica (e specialmente al tipo di musica mimetico-simbolista) con maggiore adattezza della parola. E lo Strawinsky, passando per le zone intermedie dell'opera-ballet, con grande sviluppo della decorazione ma sempre con la parola — esempio l'incantevole *Rossignol* —, ha dato pochi per ora, ma squisiti modelli di balletti, ossia di nuovo teatro musicale esclusivamente affidato al gesto e alla musica — per esempio la *Sacre du Printemps*. E' qui che, forse più ancora che nel *Rossignol*, l'arte dello Strawinsky si rivela in tutta la sua essenzialità. Come musicista mimetico-simbolista egli infatti ha superato lo Strauss e tutti i vecchi autori di musica — come la si chiamava un tempo, molto naturalisticamente — descrittiva. E' semplicemente incredibile l'ingenuità e la spontaneità di questa musica: essa non si può comparare sotto quest'aspetto che a certi quadri di primitivi e a certi disegni di fanciulli di genio. Ma come a questa rozzezza adorabile si unisce un'abilità o meglio una straordinaria solidità di tecnica musicale! Per esempio quale stupefacente orchestratore è lo Strawinsky! Voi prendete una riduzione per piano del *Sacre* o anche del *Rossignol* (qua e là se non tutto) e rimanete inebetiti (è la vera parola) dell'anarchia da cui son retti quei suoni e, salvo qualche giuoco di arabeschi doppi o tripli che, più o meno beffardi e accidoli, tornano bene anche sul pianoforte, provate quasi l'impressione, che appunto come dico l'antagonista dello Strawinsky — lo Scriabine — si tratti di un trucco. Ma poi andate a sentire la *Sacre* in orchestra ed ecco che tutto ciò che pareva asprezza insopportabile diventa meraviglioso scintillio di pietre preziose, ciò che pareva lacerazione d'orecchi diventa delicata per quanto arbarica *berceuse*, simile nella sua acerbità ai suoni e ai rumori che si sentono nelle valli selvatiche delle grandi montagne. E tutto ciò che pareva balbettio vano e impotente, acquista unito alla mimica e alla danza una improvvisa espressione d'intensità senza pari. E come nel nostro vecchio Verdi assistiamo a volte al miracolo della musica che si va trasmutando nella sillaba e della sillaba che si trasmuta nella nota, così in un ballet di Strawinsky assistiamo al miracolo della musica nel momento in cui si metamorfosa nel gesto ritmico-rappresentativo e viceversa.

Lo Strawinsky nella direzione che ha presa è destinato certo a divenire grandissimo. Egli infatti fin da ora possiamo dire che ha spinto più avanti di Debussy di Ravel o di tutti gli altri minori la musica sull'orlo del colore suggestivo e del gesto rappresentativo. Egli si può dunque ritenere come il più grande perfezionatore del ballet che oggi si abbia in Europa.

GIANNOTTO BASTIANELLI

> 02.02

Autore non identificato, *Il concerto Casella all' "Augusteo". Le musiche di Igor Stravinsky*, in "L' Idea Nazionale", 16 febbraio 1915.

Il concerto Casella all' "Augusteo", Le musiche di Igor Stravinsky

Pieno di musica interessante e, sopra tutto, nuovissima per noi. Ma importante specialmente perchè ci offriva le scene burlesche dello Stravinsky, intitolate *Petrouchka*. Che lo Stravinsky sia arrivato all'Augusteo è cosa della quale dobbiamo essere veramente grati al Casella. Ma è un piacere doloroso, perchè suscita in noi il desiderio di ascoltare altre cose non solo dello stesso Stravinsky, ma anche di altri modernissimi quali l'inglese Cyril Scott o l'austriaco Arnold Schönberg. E non sappiamo, veramente, se e quando saremo esauditi in questa nostra legittima aspirazione.

Per la musica antica italiana da un lato, e per la musica modernissima dall'altro, S. Cecilia non dimostra soverchie simpatie. Come non le dimostrano, del resto, i critici i quali hanno orrore delle ricerche storiche da quella parte e delle discussioni estetiche da quest'altra.

Da quest'altra dello Stravinsky, intendendo. Del quale chi sa quante cose fantastiche si diranno. Che è futurista, forse, perchè il Marinetti ha voluto ieri stesso pugnare per lui difendendolo coi più frenetici applausi e con un formidabile: *Abbasso Wagner!*, da qualche timido zittio partito dai precordi dei soliti difensori del quieto vivere musicale.

Che prende in giro il pubblico, perchè ci racconta, in musica, delle storielle semi-hoffmanniane di marionette che sono e non sono persone vive e, sopra tutto, che sono e non sono persone morte.

Che non fa della musica. E questa, che è la solita frase consacrata dalla storia contro tutti quelli che fanno del nuovo, la diranno tutti i retrogradi.

E finalmente che la sua musica manca di umanità; e, se proprio fa piacere a questi umanisti, possiamo scriverlo con l'acca.

E' importante, del resto: perchè, come c'è la gente che non capisce un'acca, così c'è quella che capisce soltanto l'acca.

E umanità con l'acca avanti suona altrettanto estetico, per costoro, quanto, per caso, Sarah o Teresah con l'acca dopo.

Suobismo classicheggiante; idiozia che si veste di belle forme. Le sue aspirazioni si concretano in un segno fonetico che, poi, per colmo di sventura, non si aspira più.

Si potrebbe scrivere un trattatello burlesco sull'acca, su questa cenerentola dell'alfabeto italiano, che per noi è come un temino musicale; e ci risveglia dentro una quantità di echi sottili e burleschi.

Ma la musica mancante di umanità, la musica inhumana, mi ricorda a buon punto un vecchio aneddoto.

Un giorno un musicista, Francesco Gasparini un teorico, un *professore*, — se bene professore come si sapeva essere nel settecento — inviò ad Alessandro Scarlatti una sua cantata in *idea humana*.

Alessandro Scarlatti rispose inviando una composizione, che volle intitolare così: *cantata in idea inhumana, ma in regolato cromatico. Non è per ogni professore*.

E Hasse, il sassone, soleva dire dello Scarlatti, che egli era...

armonista d'Italia, vale a dire del mondo intero. Anche quello che scrive lo Stravinsky non è per ogni professore. *Mutatis mutandis* la posizione storica è la stessa e il cromatico dello Stravinsky, una volta accettato il punto di partenza della sua estetica, che è accettabilissimo, non è meno *regolato*, per l'epoca nostra, di quello dello Scarlatti per il settecento.

Musica inhumana è, infatti, anche questa dello Stravinsky.

Deliziosamente inhumana, perchè i suoi personaggi non sono uomini, ma crisalidi umane: creature che rabbriviscono al contatto della vita, ma dalle quali non è ancora sbocciata — né forse dovrà mai sbocciare — la farfalla variopinta della parola e del canto.

Gestiscono soltanto: sono marionette, personaggi la vita dei quali è puramente mimica.

Ma sono inhumani anche perchè sono al di là della vita, perchè il loro stupore di esseri muti ha tanto distacco dalla vita quanto basta per trasformarlo in leggera ironia.

Ed inhumani anche perchè il loro destino ha qualche cosa di fatale, e però anche di sinistro, che è al di sopra e al di là della vita quotidiana.

Vi ha, negli avvenimenti che li investono tanta parte di quel « Kostcei l'immortale » che impersona lo spirito maligno nei drammi popolari russi, che già il Rimsky-Korsakoff, maestro dello Stravinsky, illustrò musicalmente e che lo Stravinsky stesso riprese nel suo *Uccello di fuoco*.

Ma deliziosamente umani, poi, perchè animati da quelle qualità istintive, da quella ricchezza di linfa vitale, da quella assoluta di abbandono al più sfrenato orgiasmo lirico che sono proprie degli artisti slavi.

Lo Stravinsky poi, che è polacco, possiede, oltre alle qualità più propriamente orientali dell'anima slava, anche delle altre assimilate; e assimilate, come è buona tradizione dei polacchi, dallo Chopin, e dal Mickiewicz sino ai più moderni, dalla cultura francese.

Ma come è naturale, egli non di ende dai romantici che furono il nutrimento spirituale del musicista e del bardo della Polonia. Si sente invece, in lui, l'arte di un Verlaine o più tosto di un Rimbaud, insieme agli echi di quel satanismo sereno, e per ciò tanto più paradossale, che si trova sparso nelle pagine del *Gaspard de la Nuit* del Bertrand. Non direi invece che in lui ci sia il satanismo del Baudelaire: il tormento romantico è alquanto remoto dallo spirito dello Stravinsky, almeno in *Petrouchka*. Se mai l'ironismo è talora un ironismo di reazione, di liberazione: la posizione antitetica di un misticismo di fondo che è caratteristica degli slavi.

Ma egli è, insomma, sopra tutto un ironista e un ironista anche più sottile del Ravel, che, pure essendo meno istintivo, ha tanti punti di contatto con lui ed ha in gran parte comune il substrato culturale.

> 02.03

Programma del primo concerto con musiche di Igor' Stravinskij all'Augusteo, 14 febbraio 1915
(Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio storico).

Prezzo Cent. 10.

AUGUSTEO
Municipio di Roma
Regia Accademia di Santa Cecilia

XX.
(427 dalla Fondazione dei Concerti).

Domenica 14 febbraio 1915, ore 4 pom. prec.

CONCERTO ORCHESTRALE
diretto da
ALFREDO CASELLA
col concorso dell'artista di canto
MARIA FREUND



Alfredo Casella
1915

È vietato di entrare e di uscire dalla sala durante l'esecuzione dei pezzi.

Roma - Cooperativa Tipografica Mensile, Via di Porta Salara, 27-28.

ALFREDO CASELLA è nato a Torino il 25 luglio 1883; figlio di un professore a quel Liceo. Studiò dapprima colla madre. Poi, per consiglio di Martucci, andò a Parigi nel 1896, e fu allievo di Diémer al Conservatorio, uscendone nel 1899 col primo premio. D'allora in poi, come pianista, si è fatto conoscere e applaudire da tutte le più grandi città d'Europa.

In composizione fu allievo di Fauré. Sue opere principali sono: (per orchestra) due sinfonie, una *Suite* (già eseguita all'« Augusteo » sotto la direzione di Walter alcuni anni or sono), una rapsodia *Italia*, un « Prologo per una tragedia »; (per teatro) una *commedia coreografica* in due atti: *Il convento veneziano* (inedita); oltre a molta musica da camera, pianistica e vocale.

Come direttore ha avuto occasione di stare a capo delle orchestre Colonne, Lamoureux, Monteux, a Parigi; dell'orchestra di Montecarlo, dell'orchestra Mengelberg a Amsterdam, dell'orchestra di Anversa; della Filarmonica di Berlino. Diresse nel 1912 i *Concerti popolari del Trocadéro* a Parigi.

Da tre anni è professore di un corso superiore femminile di piano al Conservatorio di Parigi. Critico musicale dell'« Homme enchaîné » e segretario della giovane *Société Musicale Indépendante*, fece conoscere l'anno scorso a Parigi in un concerto (il primo di questo genere) alcuni compositori della giovanissima scuola italiana.



PROGRAMMA

1. ROGER-DUCASSE - *Suite française*.

Ouverture.
Bourrée.
Récitatif et Air.
Ménuet vif.

2. MAGNARD - *Hymne à la justice*.

3. STRAWINSKY - *Pétrouchka*. Scene burlesche.

1. Il giuoco di prestigio - Danza russa.
2. Nella casa di Pétrouchka.
3. Carnevale: Danza di balie - L'esibitore d'orsi - Le maschere - Danza dei cocchieri e palafrenieri.

Al pianoforte il M.^o A. TRAVERSI.

4. CASELLA - *Notte di maggio*, per canto e orchestra
(poesia di Carducci).

Solista: MARIA FREUND.

5. RAVEL - *Daphnis et Chloé* (3^o quadro).

Lever du jour.
Pantomime de Chloé.
Danse finale.

Tutte queste composizioni sono nuove per l'Italia.

Il pubblico è vivamente pregato di non richiedere *bis*, che per ragioni artistiche non potrebbero essere concessi.

Servizio di buffet della Ditta GÜLLI e BEZZOLA, nel corridoio a sinistra della platea

1. ROGER-DUCASSE - *Suite française*.

Ouverture.
Bourrée.
Récitatif et Air.
Ménuet vif.

Roger-Ducasse è nato a Bordeaux nel 1876. Fu allievo di Fauré. Musicista di tendenze moderno-classiche, cultore della forma, spirito elegante ed eclettico, è autore di molti lavori sinfonici e di musica da camera, di un ballo: *Orphée*. Attualmente è in convalescenza da una grave malattia buscata nelle trincee francesi, alcuni mesi fa.

La presente *Suite* è stata chiamata dall'autore *française* perchè in essa egli ha voluto raccogliere delle forme — e cioè l'*Ouverture*, la *Bourrée*, il *Récitatif e Air*, il *Ménuetto* — che sono caratteristiche dell'arte classica musicale francese; e tali forme con spirito di francese, che profondamente conosce le tradizioni e le stimate particolari dell'animo e del gusto musicale del suo popolo, egli ha trattato.

2. MAGNARD ALBÉRIC - *Hymne à la justice*.

Albéric Magnard, figlio di un direttore del *Figaro*, nacque a Parigi nel 1865. Fu allievo del d'Indy.

Figura di artista nobile e fiero, trascorse gran parte della sua vita in assoluto isolamento, in campagna presso Parigi, giungendo perfino a stamparsi la musica da sé. È autore di molta musica sinfonica, di tre opere: *Yolande, Béatrice e Guercœur*.

Tutti conoscono la recente fine di Magnard. Rimasto solo (senza la moglie ed i bambini mandati via prima) nella sua casa di Baron (Oise), i soldati tedeschi, che calavano su Parigi nello scorso agosto, irruppe alla sua porta. Magnard oppose resistenza, e fu subito ucciso; la casa fu arsa con molti manoscritti, fra cui lo spartito orchestrale inedito e non ancora rappresentato di *Guercœur*.

L'*Hymne à la justice* fu ispirato a Magnard, fervente dreyfusista, dall'affare Dreyfus, nel 1900. Vi si sente l'eco della lotta feroce, l'aspirazione ostinata verso un ideale di giustizia e di serena libertà, aspirazione che raggiunge il massimo del fervore nel grandioso *tutti finale in si maggiore*.

3. STRAWINSKY IGOR - *Pétrouchka*. Scene burlesche.

1. Il giuoco di prestigio — Danza russa.
2. Nella camera di Pétrouchka.
3. Carnevale: Danza di balie. — L'esibitore d'orsi — Le maschere — Danza dei cocchieri e palafrenieri.

Igor Stravinski è nato a Ostailong (Polonia Russa) nel 1882. Fu allievo di Rimski-Korsakoff. Sebbene ancora giovane, la sua produzione è già molto abbondante: (per orchestra) uno *Scherzo fantastico*, i *Fucchi d'artificio*, una *Sinfonia*; i tre balli *Oiseau*

de fest, Pétouchka, Sacre du printemps; l'opera in tre atti *Rossignol*. Recentement egli ha scritto anche musica da camera per archi e melodie per canto e pianoforte.

Questi lavori, soprattutto per l'arditezza della tecnica armonica e per la vivacità e la novità del colorito strumentale, hanno messo rapidamente Stravinski nel numero dei compositori europei più discussi. Il suo nome è ormai sulle bocche di quanti parlano, nelle vicende della musica contemporanea, di un periodo ancor più avanzato di quello rappresentato da Debussy e Strauss.

Per intendere nel suo giusto senso la musica che oggi si eseguisce occorre tener presente che essa appartiene ad un ballo burlesco, grottesco, in 4 quadri, di cui ecco l'argomento:

«In mezzo ai godimenti della settimana grassa un vecchio ciarlatano dall'aspetto orientale presenta avanti al pubblico allibito dei pupi animati: Pétouchka, la Ballerina e il Moro, i quali eseguono una danza sferzata.

«La magia del ciarlatano infonde ad essi tutti i sentimenti e le passioni umane. È Pétouchka che ne è dotato più degli altri. Così egli soffre più ancora che la Ballerina e il Moro. È con amarezza ch'egli sopporta la crudeltà del ciarlatano, la propria schiavitù, la propria esclusione dalla vita comune, la propria laidezza e il proprio aspetto ridicolo. Cerca di trovare un conforto nell'amore della Ballerina, e in un certo momento gli pare di essere riuscito a conquistarla. Ma la bella lo fugge, divertendosi soltanto ai suoi modi bizzarri.

«L'esistenza del Moro è affatto diversa. Egli è stupido e malvagio; ma il suo aspetto sontuoso seduce la ballerina, che cerca di cattivarlo con tutti i mezzi, e infine vi riesce. Proprio al momento della scena d'amore arriva Pétouchka furioso di gelosia; ma il Moro lo scaccia.

«La festa della settimana grassa è al suo colmo. Un mercante gaudente accompagnato da *chanteuses* trigane distribuisce alla folla manate di biglietti di banca. Dei cocchieri danzano con delle balie; arriva un esibitore d'orsi colla sua bestia; e finalmente una banda di maschere si trascina dietro tutti in un chiasso indilavolato. Tutto d'un tratto delle grida partono dal teatro del ciarlatano. La rivalità tra il Moro e Pétouchka finisce per prendere una piega tragica. I pupi animati scappano dal teatro, e il Moro accoppa Pétouchka con un colpo di sciabola. Il povero Pétouchka muore sulla neve atorniato dalla folla in festa. Il ciarlatano, che un poliziotto è andato a cercare, si fa premura di tranquillizzare ciascuno, e sotto le sue mani Pétouchka ridiventa fantoccio. Egli prega gli spettatori di assicurarsi che la testa è veramente di legno, che il corpo è riempito di stoppa. La folla si disperde. Il ciarlatano rimasto solo scorge con suo gran terrore sopra il suo piccolo teatro lo spettro di Pétouchka che lo minaccia e fa dei versacci canzonatori a tutti coloro che il ciarlatano ha ingannato».

Pétouchka, rappresentato la prima volta dalla *Compagnia dei balli russi* a Parigi, al teatro *Châtelet*, nel 1911, ha fatto poi con la stessa Compagnia il giro delle principali città d'Europa, ottenendo dappertutto un vivo successo.

4. CASELLA ALFREDO - **Notte di maggio**, per canto e orchestra.

Solista: MARIA FREUND.

NOTTE DI MAGGIO.

Non mai seren di più tranquilla notte
Fu salutato dalle vaghe stelle
In riva di correnti e lucidi onde;
E tremolava rorida sul verde,
Rompendo l'ombre che scendean da' colli,
L'antica errante solitaria luna.
Candida vereconda austerà luna,
Che vapori e tepor per l'alta notte
Sallano a te dagli arborati colli.
Parea che in gara a le virginee stelle
Si sveglisser le ninfe in mezzo al verde:
E un soave susurro era ne l'onde.
Non tale un navigar d'oblio per l'onde
Ebbiero amanti mai sotto la luna
Qual io disamorato entro il bel verde:
Chè solo ai buoni splendor quella notte
Pareami, e dagli avelli e da le stelle
Spiriti amici vagar vidi sui colli.
O voi dormenti nel materni colli,
E voi d'umili tombe a presso l'onde
Guardanti in cielo trapassar le stelle,
Vol sotto il fiso raggio de la luna
Rividi io popolar la cheta notte,
Lievì strisciando sul commosso verde.
Deh quanta parte de l'età mia verde
Rivisti in cima ai luminosi colli.
E vinta al basso rifuggia la notte.
Quando una forma verso me su l'onde,
Disegnata nel lume de la luna,
Vidi, e per gli occhi le ridean le stelle.
Ricorditi, mi disse. Allor le stelle
Furon velate, e corse ombra sul verde:
E di subito in ciel taceva la luna;
Acuti lai suonarono pei colli.
Ed io soletto su le flebili onde
Di sepolcro sentii fredda la notte.
Quando la notte è più fitta di stelle
A me giova appo l'onde entro il bel verde
Mirar sui colli la sedente luna.

> 02.04

Programma del primo concerto con musiche di Sergej Prokof'ev all'Augusteo, 7 marzo 1915
(Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio storico).

PROGRAMMA DEL PROSSIMO CONCERTO

XXV.

(433 dalla Fondazione dei Concerti).

Domenica 7 marzo 1915, ore 4 pom. prec.

CONCERTO ORCHESTRALE
diretto da
BERNARDINO MOLINARI
col concorso del compositore e pianista
SERGIO PROKOFIEW

1. TSCHAIKOWKY - *Romeo e Giulietta*. Ouverture-Fantasia.
2. PROKOFIEW - *Concerto n. 2*, per pianoforte e orchestra.
Andantino. Allegretto. Andantino.
Scherzo. Vivace.
Intermezzo.
Finale. Allegro con fuoco.
3. DEBUSSY - *La Mer*. Trois esquisses symphoniques.
De l'aube à midi sur la mer.
Jeux de vagues.
Dialogue du vent et de la mer.
4. PROKOFIEW:
a) *Etude*, op. 2
b) *Prélude*
c) *Rigaudon*
d) *Marche* } op. 12 per pianoforte solo.
5. STRAUSS - *Till Eulenspiegel*. Poema sinfonico.

Pianoforte: Steinway e Sons - New-York - Hamburg.
Rapp. C. Bretschneider - Roma.

Prokofiev 8393 CONS 15.8/25 Prezzo Cent. 10.

AUGUSTEO
Municipio di Roma
Regia Accademia di Santa Cecilia

XXV.
(433 dalla Fondazione dei Concerti).

Domenica 7 marzo 1915, ore 4 pom. prec.

CONCERTO ORCHESTRALE
diretto da
BERNARDINO MOLINARI
col concorso del compositore e pianista
SERGIO PROKOFIEW



È vietato di entrare e di uscire dalla sala durante l'esecuzione dei pezzi.

Roma - Cooperativa Tipografica Manzoni, Via di Porta Salaria, 27-B.

SERGIO PROKOWIEW, nato nella Piccola Russia nel 1893, ha compiuto nel Conservatorio di Pietrogrado gli studi di compositore con Liadow, di pianista con A. Essipowa, e di direttore d'orchestra.

La casa P. Jurgenson di Mosca ha pubblicato le seguenti sue opere: Due sonate per pianoforte, il concerto n. 1 per pianoforte, una sonata per violoncello, una sonata e degli studi per pianoforte.

Altre sue composizioni sono: il concerto n. 2 per pianoforte, che oggi viene eseguito dallo stesso autore; un'opera « Maddalena »; una « sinfonietta » e due poemi sinfonici: « Les songes » e « L'automne » per orchestra; finalmente un ballo in tre atti, che egli ha recentemente ultimato per la Compagnia dei balli russi.



PROGRAMMA

1. TSCHAIKOWKY - *Romeo e Giulietta*. Overture-Fantasia.
2. PROKOFIEW - *Concerto n. 2*, per pianoforte e orchestra.
Andantino. Allegretto. Andantino.
Scherzo. Vivace.
Intermezzo.
Finale. Allegro con fuoco.
3. DEBUSSY - *La Mer*. Trois esquisses symphoniques.
De l'aube à midi sur la mer.
Jeux de vagues.
Diabole du vent et de la mer.
4. PROKOFIEW - a) *Etude*, op. 2
b) *Prélude* }
c) *Rigaudon* } op. 12 } per pianoforte solo.
d) *Marche* }
5. STRAUSS - *Till Eulenspiegel*. Poema sinfonico.

Pianoforte: Steinway e Sons - New-York - Hamburg.
Rapp. C. Bretschneider - Roma.

Il pubblico è vivamente pregato di non richiedere *bis*, che per ragioni artistiche non potrebbero essere concessi.

Servizio di buffet della Ditta GILLI e BEZZOLA, nel corridoio a sinistra della platea.

I. TSCHAIKOWSKI PIETRO - **Romeo e Giulietta** - Overture-
(Wotkinsk 1840 - Pietrogrado 1893). Fantasia.

Nella serie degli eletti compositori che, a partire da Glinka (1803-1857), furono i fondatori di un'arte musicale nazionale russa — Dargomizki, Balakireff, Cui, Borodin, Rimsky-Korsakof, Mussorgski — Pietro Tschaikowski occupa un posto cospicuo e simpatico. In lui il carattere nazionale russo è temperato dall'influenza delle musiche di altri paesi — Tschaikowski dimorò a lungo in Italia, in Svizzera, in Francia — in modo che la sua musica, più di quella di altri suoi connazionali, riesce accolta anche fuori della sua patria, ed ha ottenuto rapidamente dappertutto una larga diffusione e popolarità.

Tschaikowski è un temperamento passionale, tenero, lirico, fantastico. Mentre egli riesce meno felicemente nell'epico e nel grandioso, è squisito quando rimane nel campo che si confà alla sua natura. Alcuni *adagi*, gli *scherzi* delle sue sinfonie, certe piccole composizioni caratteristiche — come per esempio la *suite* « Schiaccianoci » — sono cose deliziose: in lui alla schiettezza ed espressività melodica si unisce una padronanza completa della tecnica e una finissima eleganza di strumentazione.

L'ouverture-fantasia *Romeo e Giulietta*, ispirata alla tragedia di Shakespeare, pur essendo un'opera giovanile del maestro (egli la scrisse in età di 29 anni), rivela già in alto grado la vena melodica elegante e fervidamente appassionata di Tschaikowski e la sua padronanza dei mezzi di espressione armonica e strumentale.

Essa è basata sul contrasto fra un largo motivo, pieno di tenerezza e di passione, a traverso il quale parla l'amore ardente, invidabile e fatale dei due protagonisti, e altri momenti concitati, taglienti, energici (con prevalenza dell'elemento ritmico e chiassoso e con un succedersi spasmodico di movimenti sincopati) nei quali pare di sentire un corrusco incrociarsi di armi e sembra vedere irrompere l'odio implacabile fra le due famiglie dei due amanti, i Capuleti e i Montecchi.

I due motivi fondamentali si svolgono e si alternano in vari episodi (il primo motivo, ora elevandosi come in un dolce desiderio, ora abbandonandosi in una suprema estasi di passione, ora piegandosi sotto spasimi di angoscia, passa successivamente dai fiati agli archi accompagnato insistentemente da un movimento di crome che lo segue come un lamento) finché non si arriva all'epilogo tragico del sublime, fatale e sventurato amore.

La composizione si chiude con degli echi singhiozzanti del motivo appassionato, cui succede un'ultima, rapida eco dei ritmi guerreschi.

2. PROKOFIEW SERGIO - **Concerto n. 2**, per pianoforte e orchestra.

Andantino. Allegretto. Andantino.
Scherzo. Vivace.
Intermezzo.
Finale. Allegro con fuoco.

Il presente concerto, in *sol minore*, è il secondo nella produzione del giovane e valoroso compositore russo che oggi si presenta al pubblico dell'« Augusteo », e di cui in altra parte di questo programma abbiamo raccolto i dati biografici. Esso porta il numero d'opera 16, e fu scritto nel 1913.

3. DEBUSSY CLAUDE - **La mer** - Trois esquisses symphoniques.

I. De l'Aube à Midi sur la mer.
II. Jeux de vagues.
III. Dialogue du vent et de la mer.

Claudio Debussy è ormai talmente noto come rappresentante di una tendenza dell'arte musicale contemporanea, e la nozione di questa tendenza — che suole essere designata principalmente con la parola *impressionismo*, parola che è lontana dal renderne con precisione e con completezza il valore e i caratteri — è ormai talmente entrata nel dominio del pubblico musicale, che non c'è più bisogno di spendere attorno ad essa molte parole.

Per chi amasse riavere sottocchio i dati biografici di Debussy, diremo che egli è nato a Saint-Germain nel 1862; che fu allievo di Guiraud al Conservatorio di Parigi; che ottenne nel 1884 il Prix de Rome con la cantata *L'enfant prodigue*; che da Roma mandò in Francia la cantata *La demoiselle élue*, per soli coro e orchestra, su un poema di Dante Gabriele Rossetti, lavoro che in quel tempo parve nientedimeno che di inammissibile ardità, tantochè fu rifiutato dalla Sezione di Belle Arti dell'Istituto.

Le opere principali di Debussy sono: poemi lirici su versi di Baudelaire e di Verlaine, un quartetto per strumenti ad arco, l'*Après midi d'un faune* commento sinfonico all'egloga di Stefano Mallarmé, le *Proses lyriques* raccolta di pezzi vocali, *Pelléas et Mélisande* sul dramma di Maeterlinck, *La mer*, un'opera *Chiméas*, la *suite Iberia* e la musica per il *Mistero di San Sebastiano* di d'Annunzio.

I tre *schizzi sinfonici*: *La mer* (*Dall'alba al meriggio sul mare* — *Giuochi d'onde* — *Dialogo del vento e del mare*) sono fra le composizioni strumentali di Debussy una delle più note, e di quelle che meglio rappresentano la caratteristica e la tendenza personale del maestro.

In queste tre composizioni egli reade, con la sua speciale tecnica, delle sensazioni suscitate in lui dalla contemplazione di quell'elemento della natura che in tutti i tempi ha offerto a tutti gli artisti un campo inesauribile e squisitissimo di poesia e di ispirazione: il mare.

Sarebbe interessante una esposizione di marine musicali. Con quali stimmate diverse appare la espressione musicale del mare, per esempio, in Wagner (*Vascello Fantasma*, *Tristano*), in Mendelssohn (*Grotta di Fingal*), nei melodrammi dei nostri italiani! Dal confronto si troverebbero fra le espressioni musicali marine di questi diversi autori delle

strane analogie, pur nella fisionomia personale di ciascuno. E si troverebbero dei precedenti di molte «movenze musicali marine» anche del Debussy.

Nel cogliere le impressioni musicali del mare, Debussy ha trovato un soggetto particolarmente consono alla frammentarietà, alla indefinità tutte proprie della sua tecnica: frammentarietà e indefinità che hanno costituito per molto tempo la disperazione di quanti si ostinavano a considerare quest'arte dal punto di vista del canto vocale, della melodia strofica, delle tonalità normali.

In queste musiche del Debussy tutto è mobile, evanescente, instabile: sono fruscii di onde, colpi di marosi, *bonquets* di spuma, aliti e soffi di vento, giuochi di luce: il tutto espresso con la raffinatezza di mezzi e la squisitezza di gusto che di Debussy, come degli artisti francesi in generale, costituiscono una dote spiccata.

4. PROKOFIEW SERGIO - a) *Etude*, op. 2
 b) *Prélude* }
 c) *Rigaudon* } op. 12 } per pianoforte
 d) *Marche* } } solo.

Il *Rigaudon* è un'antica danza francese in tempo binario con l'inizio sul tempo debole della battuta.

5. STRAUSS RICCARDO - *Till Eulenspiegel*. Poema sinfonico.
 (Monaco 1864).

Till Eulenspiegel, l'eroe di una specie di romanzo umoristico del quattrocento, conosciuto in Germania, è l'incarnazione dello spirito popolare ribelle alle pedanterie, scavezzacollo, morlacco e violento, ma buono e generoso. Egli vive allegramente, alla giornata, burlando il prossimo, di cui il suo spirito caustico ed inesauribile scopre e punge le debolezze: debolezze cui soggiace egli stesso, innamorandosi e lasciandosi gabbare dalla donna amata; finché non cade nelle mani dei pedanti suoi nemici, che lo condannano alla forca, ed egli muore filosoficamente, lasciando al mondo in eredità il suo umorismo bonario e imperturbabile.

Ispirandosi a questo tipo Riccardo Strauss ha scritto un poema sinfonico, che è uno dei suoi capolavori. Nella struttura di questo poema sinfonico, che si distingue dagli altri per il carattere spiccatamente e interamente burlesco, Strauss ha voluto ricordare la forma del *rondo*, la classica forma, originariamente di danza, che ha trovato larghissima applicazione nella musica strumentale e vocale, e che è caratterizzata dal replicato ritorno di un motivo principale cui succedono ad ogni ripresa dei motivi secondari.

Di questo poema sinfonico il motivo principale è il «motivo di Till»: con esso, presentato nella sua forma calma e bonaria, il lavoro si apre; ma dopo poche battute il motivo è interrotto da un guizzare di elementi burleschi.

Nel corso del poema il motivo di Till torna infinite volte travestito in mille forme, e passando dal suo primitivo aspetto bonario e tranquillo ad atteggiamenti incisivi, vivaci, bizzarri.

E con lo stesso motivo il poema sinfonico si chiude dopo che Till da eroe tragico-

mico è morto impiccato sulla forca (a chi ha sentito il Till non possono non essere rimasti profondamente impressi quei possenti accordi di *fa minore*, in cui su delinea aspro e tagliente quel *la benolle* della quarta corda dei violini, che rende con effetto così stranamente emozionante lo strozzamento del condannato, la cui anima sembra fuggirsene in un'ultima volata di spirito con quel bizzarro passaggio veloce ed acutissimo del clarinetto piccolo).

La ripresa finale del motivo di Till, tornato nella sua forma calma affettuosa e bonaria, produce un'impressione di indelibile commozione. Questa volta esso non viene più troncato dalle scappate burlesche, come da principio; ma compie tranquillamente tutto il suo sviluppo fino a cadenzare con un senso di riposo intero e definitivo nella tonalità fondamentale di *fa maggiore*: è una commossa e nello stesso tempo burlesca apologia che si eleva all'eroe grottesco, ma nello stesso tempo profondamente umano.

A questo motivo fondamentale si alternano nel corso del poema, come abbiamo detto, vari motivi secondari che si riferiscono ai vari episodi della vita e ai vari lati del carattere di Till che Strauss ha con usso felicissima dipinti nel suo lavoro: l'episodio dell'innamoramento disgraziato di Till, l'episodio dei pedanti che si oppongono al suo cammino e si risentono dei suoi attacchi pungenti (episodio che ne ricorda un altro consimile e più largamente sviluppato della *Vita d'Eroe* di cui può considerarsi il germe); l'episodio dell'imprigionamento e della condanna a morte. A un certo punto Till scappa zuffolando una caratteristica canzone popolare; in un altro si può notare un curioso svolgimento a canone che i pedanti sembrano fare di un motivo proposto da Till.

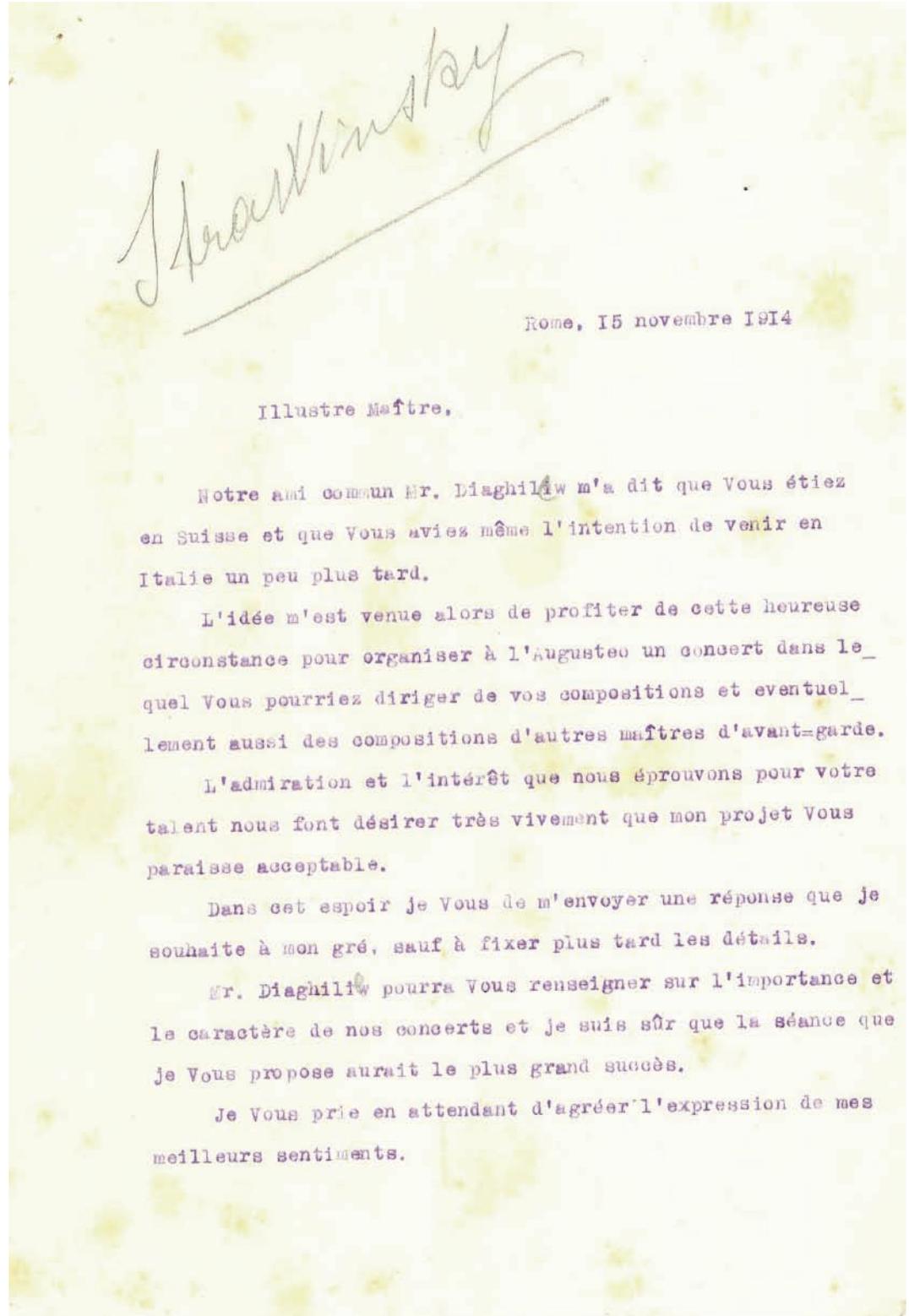
Il *Till Eulenspiegel* fu composto da Strauss nel 1865; e si trova in ordine cronologico tra *Morte e Trasfigurazione* e *Così parlò Zarathustra*.



3. Diaghilev, Stravinskij, De Falla e il conte San Martino

> 03.01

Lettera del conte San Martino del 15 novembre 1914 in cui propone a Igor Stravinskij di dirigere un concerto di sue musiche (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio storico, n. inv. 4/505 STRAVINSKI 1914).



> 03.02

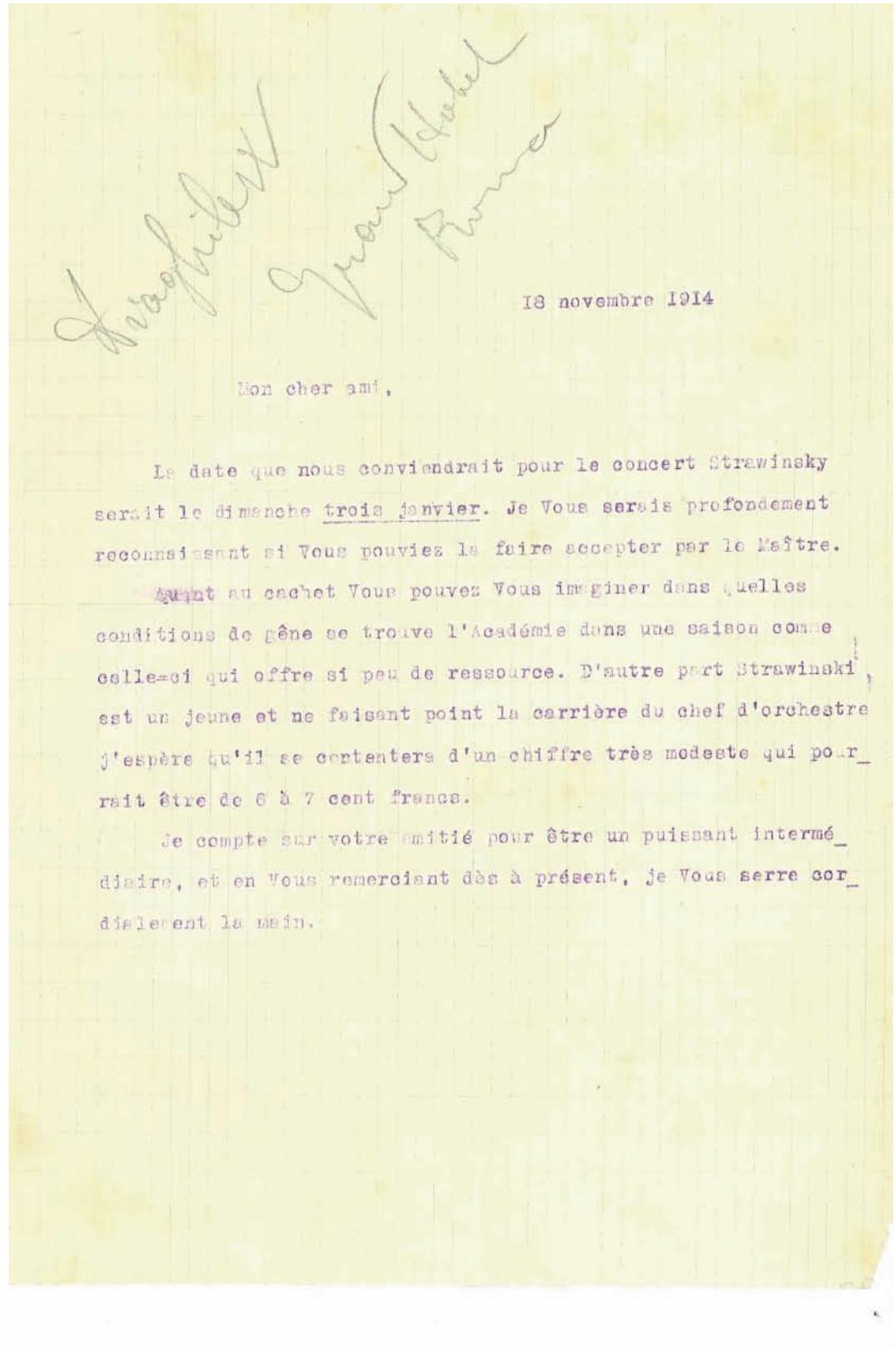
Lettera di Stravinskij al
conte di San Martino data-
ta 21 novembre 1914 sul
programma del concerto
all'Augusteo [1914]
(Accademia Nazionale di
Santa Cecilia, Archivio sto-
rico, n. inv. 4/505 STRA-
WINSKI 1914).

Cher Maurice,
J'ai bien reçu votre aimable lettre et
m'impressionne de vous répondre.
Je suis enchanté de venir à Rome diriger
avec le concours de votre admirable or-
chestre un concert composé de mes œuvres.
La seule chose qui m'inquiète c'est la difficul-
té de trouver pendant la guerre le matériel
de l'orchestre. Esquissant vaguement le pro-
gramme éventuel de ce concert (Scherzo fan-
tasque, Furor ou Feu d'artifice, Suite
de "L'Oiseau de feu" et Suite de "Petrouchka")
j'ai pensé que le "Scherzo" et la Suite de "L'Oiseau
de feu" étant édités par la maison Wagner
de Moscou il y aura la difficulté d'ob-
tenir leur matériel d'orchestre. A moins
qu'il n'y ait des grands magasins en Allemagne
ou ailleurs qui en possèdent.
Quant au "Furor" qui est édité chez Schott
à Mannheim il sera facile à le procurer.
Pour "Petrouchka" je vais m'en occuper,
car cette œuvre est éditée chez l'Édition russe

de Moscou à Berlin qui est actuellement
close. En plus le matériel de "Petrouchka"
est livré seulement en location c'est pour-
quoi il vous sera très difficile de traiter
avec cette maison pendant la guerre. Ten-
dus que moi ayant toujours, même pendant la
guerre à faire avec cette maison - il me
sera facile de l'avoir.
Je vous demande pardon de m'être arrêté
trop longtemps sur cette question bien
ennuyeuse - mais cela est inévitable, car
cette question est pour le moment la plus
importante.
En attendant le plaisir de vous lire
je vous présente, cher Maurice mes
salutations très respectueuses
Igor Stravinsky
Clarey le 21 Nov. 1914.

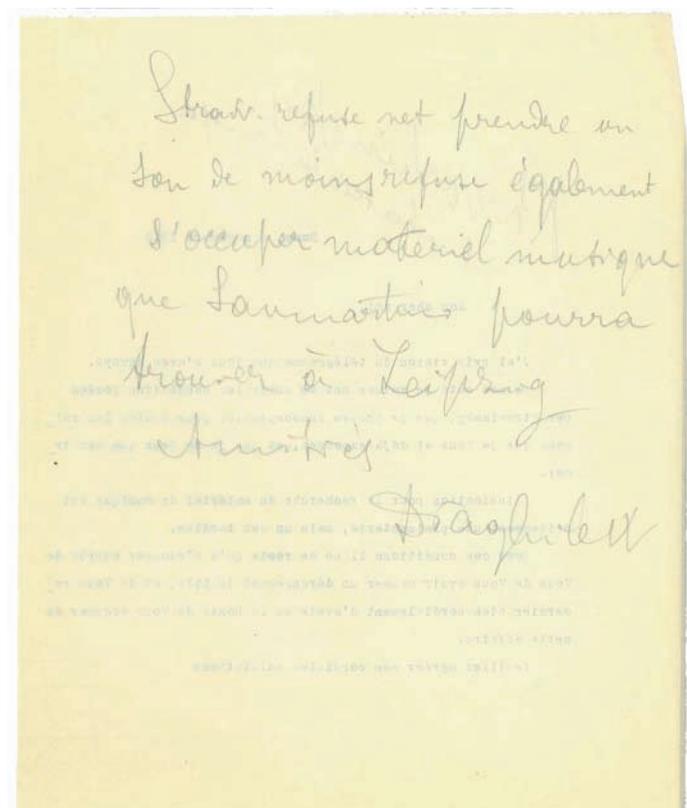
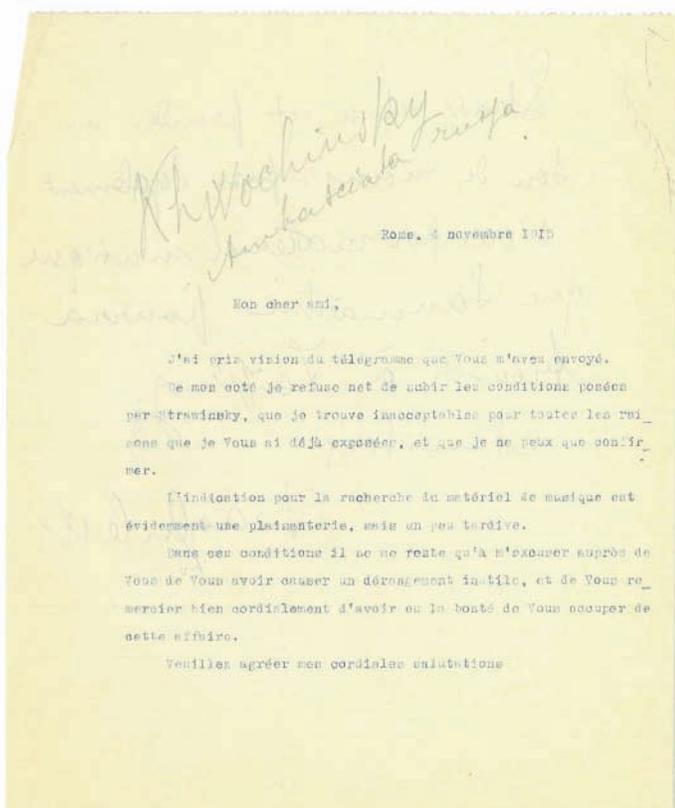
> 03.03

Lettera del conte San Martino a Serge Diaghilev del 18 novembre 1914
(Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio storico, n. inv. 4/505 STRAWINSKI 1914).



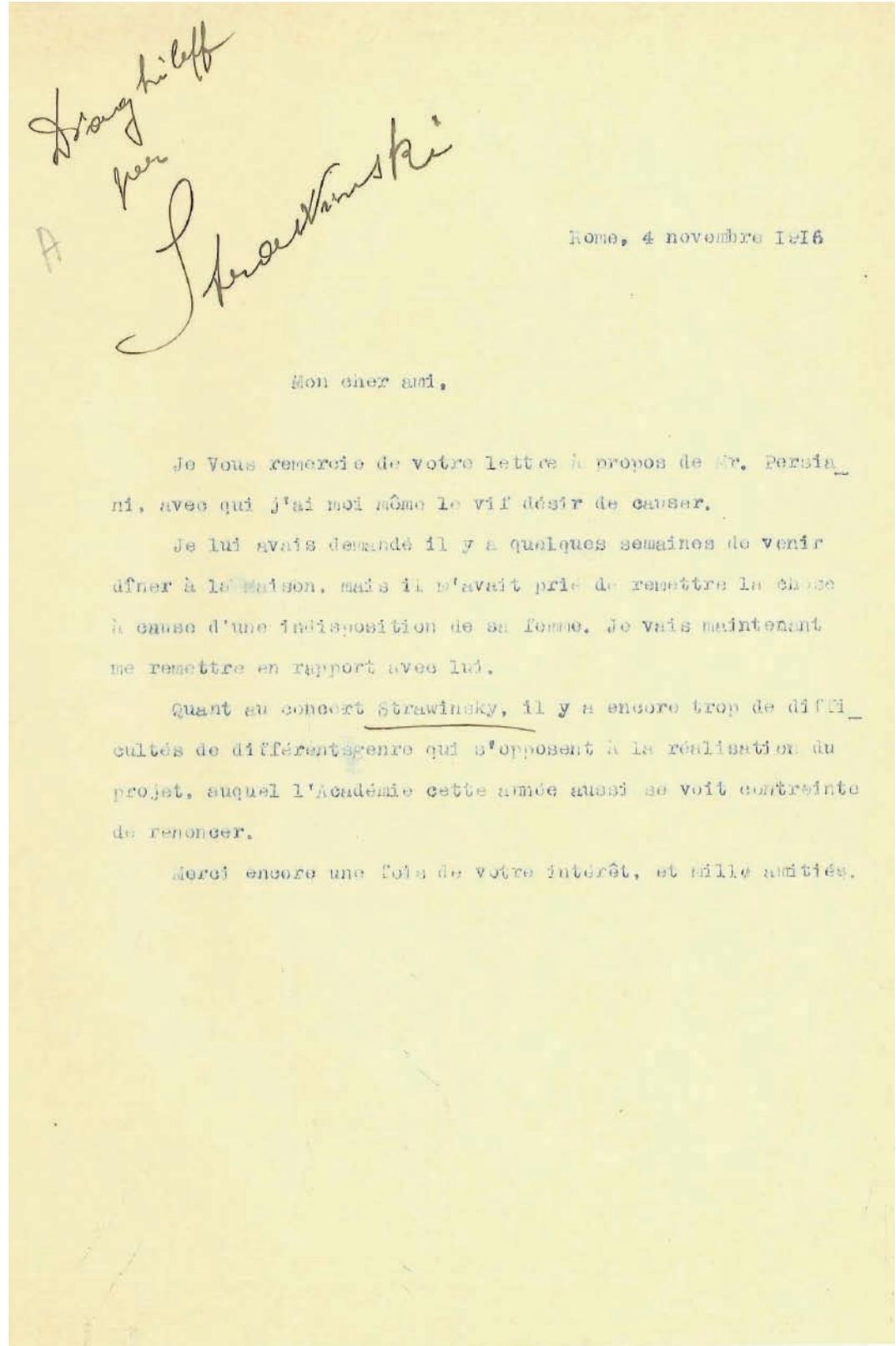
> 03.04

Lettera di Vasilij Chvoščin-
skij del 4 novembre 1915 e
lettera di Serge Diaghilev
sul retro dello stesso foglio
(Accademia Nazionale di
Santa Cecilia, Archivio sto-
rico, n. inv. 4/505 STRA-
WINSKI 1915).



> 03.05

Lettera del conte San Martino a Serge Diaghilev del 4 novembre 1916 (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio storico, n. inv. 4/505 STRAWINSKI 1916).



> 03.06

Lettera di Serge Diaghilev
al conte San Martino non
datata

(Accademia Nazionale di
Santa Cecilia, Archivio sto-
rico, n. inv. 4/1681 DE
FALLA 1916.).


 GRAND-HÔTEL
 ROME

Le Samedi

Mon cher Comte

L'adresse de Manuel de Falla
est - Ponzano 24, Madrid.

L'œuvre, dont je vous ai parlé
s'appelle : "Les nocturnes aux
jardins de Grenade" - est pour
piano et orchestre ordinaire,
dure environ - 25 minutes, en
deux parties.

Puis je vous prie de m'en

côté de me faire envoyer
pour quelques jours de la
Bibliothèque de l'Augusteo
le "Capriccio Espagnol" de
R. Korsakoff (pour piano ou
sinon la partition d'orchestre)
et la partition d'orchestre du
"Fou d'artifice" de Stravinsky.

Vous me rendez un grand
service, si vous voulez bien
me les adresser qu'en un
les prêt.

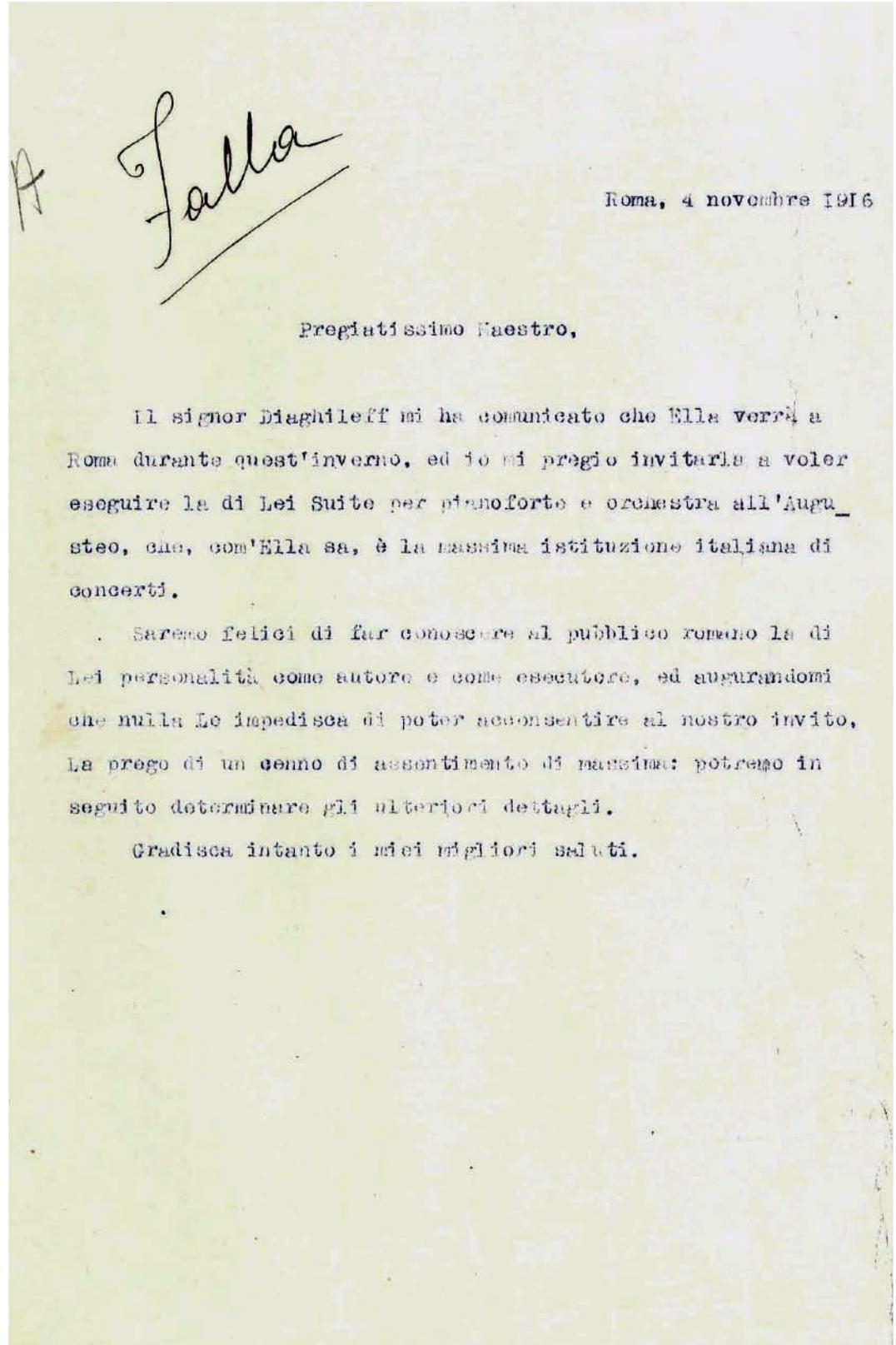
Je voudrais bien vous

Bien à vous
 S. Diaghilev

Je vous envoie
 un grand pointu Batail
 qui est pour moi et toujours
 à Paris. Bien, si vous voulez
 le voir.

> 03.07

Lettera del conte San Martino a Manuel De Falla del 4 novembre 1916 (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio storico, n. inv. 4/1681 DE FALLA 1916).



> 03.08

Lettera di Manuel De Falla al conte San Martino non datata (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio storico, n. inv. 4/1681 DE FALLA 1917).

Monsieur le
Comte de San Martino

Cher Monsieur,
Je regrette infiniment
que ma réponse du 21
novembre à votre si aimable
lettre de même
mois ne vous soit par
venue. Le ruisseau
m'a informé par une
lettre que je vous en
adresserai.

Certainement ce sera pour
moi un grand honneur de
jouer la partie de piano
de mon ouvrage aux concerts
de l'Auguste.

Voici le titre de la proposition:
1. Noches en los jardines
de España - Impresiones
sinfónicas para piano y
orquesta;
2. La del Generalife

II. Danza lejana
III. En los jardines de
la Sierra de Córdoba

Comme je dis à Monsieur
de Falla, c'est
seulement Monsieur
Serge de Diaghilev qui
peut vous informer au
sujet de mon voyage à
Rome.

Très agréablement,
Monsieur, avec mes
remerciements, mes salutations
les plus distinguées
Manuel de Falla

Porzano, 24
Madrid

> 03.09

Lettera (velina) del conte
San Martino a Manuel De
Falla del 12 febbraio 1917
(Accademia Nazionale di
Santa Cecilia, Archivio sto-
rico, n. inv. 4/1681 DE
FALLA 1917).

Roma, 12 février 1917

Monsieur,

Je Vous remercie de votre lettre et je ne manquerai pas
de prendre les accords avec Mr. Diaghilew pour la date de votre
concert. Je Vous serais quand-même reconnaissant si Vous vouliez
bien nous envoyer le plus tôt possible la partition et les par-
ties d'orchestre de votre musique, que Mr. Molinari désirerait
étudier pour en assurer la meilleure et plus rapide exécution.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de ma parfaite con-
sidération.

LE PRESIDENT

Mr. Manuel Falla

24 Ponzano

M A D R I D

> 03.10

Telegramma di Igor Stravinskij dell'11 gennaio 1917 indirizzato a Enrico San Martino, Presidente Accademia Reale di Santa Cecilia (ringrazia della nomina a socio onorario) (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio storico, n. inv. STRAWINSKI 1/6200t 1917).

N. 275 di recapito — Rimesso al fattorino — ad ore 11.5

30 Teleg. — 1915

Ufficio Telegrafico DI

MONSIEUR LE PRESIDENT ACADEMI ROYALE SANTA CECILIA ROME =

ROMA

via Greco

1810

11/13/10

MORGES 1 + 12 80/78 11 15 IN =

DATA DELLA PRESENTAZIONE
Giorno e mese Ore

VISURE INCAICAZIONI EVENTUALI
D'UFFICIO

TRES SENSIBLE AU GRAND HOMMAGE QUE L'ACADEMI ROYALE
SAINTE CECILE A BIEN VOULU ME FAIRE PARTICULIEREMENT TOUCHE DE LE DEVOIR A
NATION ALLIEE POUR QUI AI LA PLUS SINCERE ADMIRATION ME RAPPELANT RAPPORTS
PARTICULIEREMENT CORDIAUX BU AI TOUJOURS ENTRETENUS AVEC ILLUSTRE COMPAGNIE VOUS
PRIE MONSIEUR LE PRESIDENT TRANSMETTRE A HONORABLES MEMBRES EXPRESSION MA
PROFONDE GRATITUDE ET AGREER POUR VOUS L ASSURANCE SENTIMENTS DEVOUES ET LES
PLUS RECONNAISSANTS = IGORSTRAVINSKY .+ =

Stabilimento G. Italicani

> 03.11

Il conte Enrico di San Martino e Valperga a fine '800.
Foto Eugène Pirou, 23 rue Royale, Paris (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio Storico, n. inv. 09797).



> 03.12

Il conte Enrico di San Martino e Valperga e altri membri dell'Accademia nel chiostro del Liceo musicale di Santa Cecilia
(Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio storico, n. inv. 07375).



4. Le simpatie dei Futuristi

> 04.01

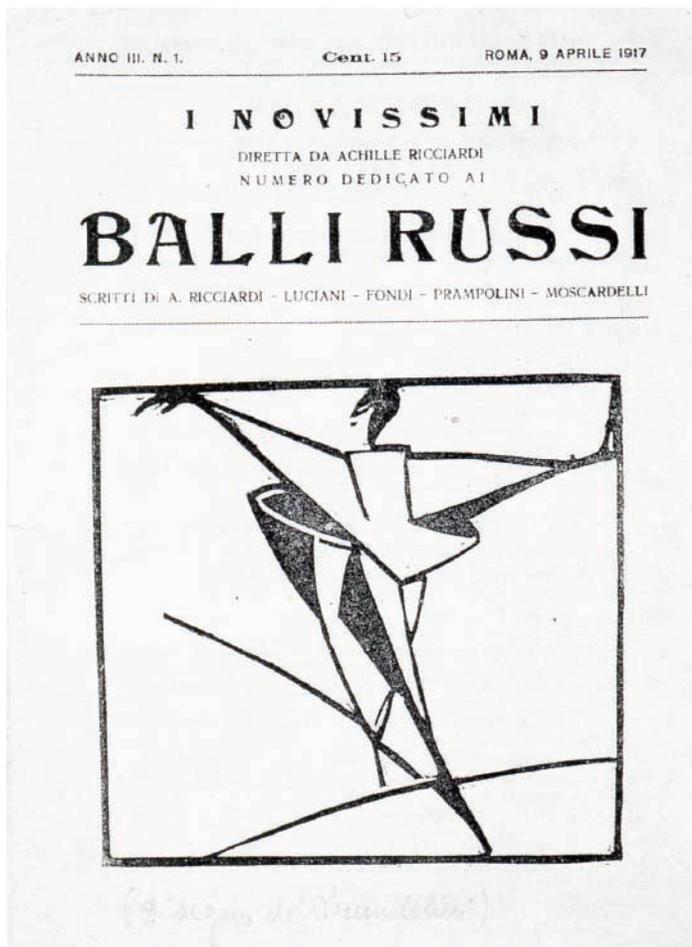
Copertina della rivista "I Novissimi", 9 aprile 1917, dedicata ai "Balli Russi". Disegno di Enrico Prampolini (Archivio Giorgio Di Genova, Roma).

> 04.02

Serge Diaghilev e Igor Stravinskij in casa Marinetti, 1915 (Da: Francesco Cangiullo, Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto, Milano, Ceschina, 1961).

> 04.03

Francesco Cangiullo, Locandina di uno spettacolo immaginario dei Ballets Russes in un teatro di varietà napoletano (da: *Alfabeto della sorpresa* - 1916-: in *Cangiullo Caffè Concerto*, a cura di Luciano Caruso, Libreria Salimbeni, Firenze, 1979).



GRAND EDEN
TEATRO DI VARIETA'

NAPOLI - Via dei Casini - Telefono 6-29
FORNITO DI GRANDI ESTRATTORI D'ARIA
Direzione: F. T. MARINETTI Impresa: DIAGHILEW Amministr.: NOTARI

PROGRAMMA

« GIOVEDÌ 10 AGOSTO 1916 »

PARTE I.	PARTE II.
1. Orchestra	9. Orchestra
2. Orchestra	10. La Parvilles <small>divette parisiennes</small>
3. Jole Charmant <small>canzonettista</small>	11. Les Montmartroises <small>(dernières danses des apaches)</small>
4. Hilda Learsy <small>canto e danza</small>	12. HERMOSA MANOLITA <small>Étoile espagnole</small>
5. La Perlona <small>trasformaz. eccentriche</small>	13. Troupe Muscolini <small>ginnastica stilizzata</small>
6. Dorée - Duretti <small>duetto drammatico</small>	ADDIO DI PASQUARIELLO il fine dicitore
7. M. Perpignan <small>equilibrista a sensazione</small> <small>(sosterrà sul naso la torre d'Eiffel)</small>	15. M. ^{elle} LOPUCOVA <small>(per sole 3 sere)</small> <small>(ballets russi)</small>
8. Gemma Lauri <small>romanzista</small> <small>(Repertorio Lirico)</small>	16. Tina Tango <small>GALOP</small>

— 10 MINUTI DI RIPOSO —

DIRETTORE D'ORCHESTRA:
BALILLA PRATELLA

La DIREZIONE si riserva di cambiare o sopprimere qualche numero del programma

> 04.04

Pubblicità per Igor Stravinskij, da "Noi". Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia", anno II, n.1-2, febbraio 1918, p. 12 (Archivio Giorgio Di Genova, Roma).

Igor Stravinsky

IGOR STRAWINSKY, il tenace musicista della nuova epoca, aderisce entusiasticamente alla nostra opera d'espansionismo d'arte avanguardista, inviandoci un'audacissima pagina musicale che pubblicheremo nel prossimo numero.

VIENNENT DE PARAITRE :

Trois pièces faciles pour piano à quatre mains (main gauche facile).
Cinq pièces faciles pour piano à quatre mains (main droite facile).

VONT PARAITRE :

Pribaoutki. — Chanson plaisantes pour une voix et huit instruments, mises en français par C.-F. RAMUZ.
a) Partition d'ensemble et parties.
b) Réduction pour chant et piano, par l'auteur.
Avec textes russe et français.

Berceuses du Chat. — Suite de chants pour une voix de femme et trois clarinettes, mises en français par C.-F. RAMUZ.
a) Partition d'ensemble et parties.
b) Réduction pour chant et piano, par l'auteur.
Avec textes russe et français.

Renard. — Histoire burlesque en un acte, pour quatre voix d'hommes et orchestre de chambre, mises en français par C.-F. RAMUZ.
a) Partition d'ensemble et parties.
b) Réduction pour chant et piano, par l'auteur.
Avec textes russe et français.

Edition Ad. Henn, Genève. *Propriété de l'auteur pour tous pays.*

> 04.05

Renard, Autografo di Stravinskij, dalla rivista "Noi. Raccolta Internazionale d'arte d'avanguardia", a. III, n. 1, gennaio 1919, p. 9 (Archivio Giorgio Di Genova, Roma).

noi _____ 9

R E N A R D

Histoire burlesque chantée et jouée en un acte. - Musique et texte de Igor Stravinsky - Texte français de C. F. Ramuz

Allegro (1/2 126)
Andantino al tempo di Igor Stravinsky
Tutti francese di C.F. Ramuz

ky-a, ky-a, ky-a, ky-a, ky-a

No, comme nous e-ro en-a

*proprieté de Cambas
pour tous pays
Edition A. Henr. Benise*

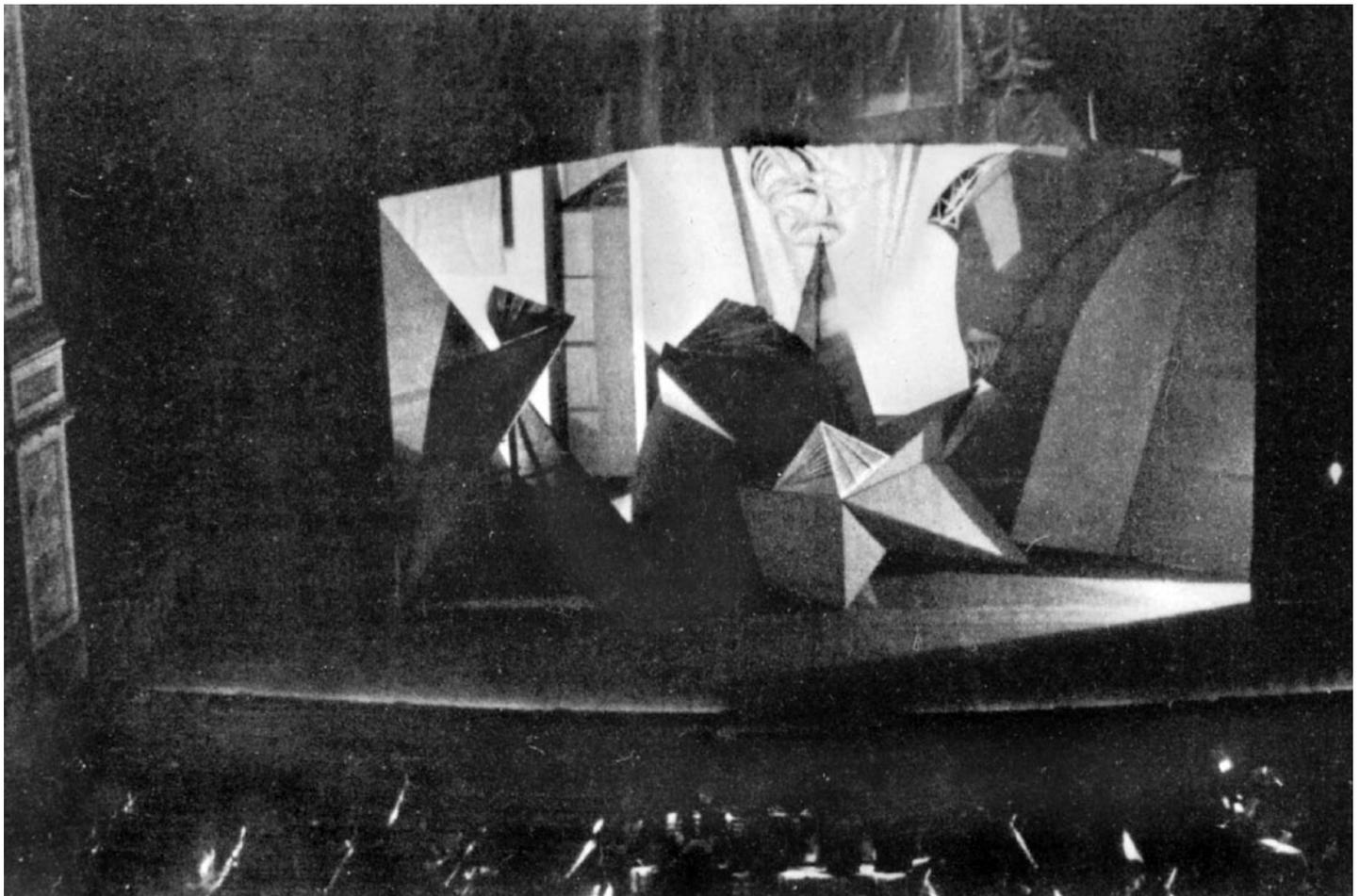
Igor Stravinsky
Morges
28. IX. 1919

IGOR STRAVINSKY

5. La tournée del 1917

> 05.01

Foto di scena di *Feu d'artifice* al Teatro Costanzi di Roma, 12 aprile 1917. Foto Alfredo De Giorgio (da: Ministero per i Beni culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali, Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, *Memoria fotografica 1908-1923. Dall'album romano di Alfredo De Giorgio*, catalogo della mostra, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1985)



> 05.02

Léon Bakst, Bozzetto della scena per *Le donne di buon umore* (dal programma di sala della ripresa del balletto a Parigi, 1917; Lisboa, Collezione José Sasportes).



> 05.03

Léon Bakst, figurino per Costanza, in *Le donne di buon umore* (da W. A. ProPERT, *The Russian Ballet in Western Europe, 1909-1920*, New York, John Lane Company-London, John Lane the Bodley Head Limited, 1921; Lisboa, Collezione José Sasportes).



05.04

Léon Bakst, Figurino per Battista, in *Le donne di buon umore* (da Léon Bakst. *Set and Costume Designs, Book Illustrations, Painting and Graphic Works*, Harmondsworth, Penguin, 1987).

05.05

Léon Bakst, figurino per Luca, in *Le donne di buon umore* (da W. A. ProPERT, *The Russian Ballet in Western Europe, 1909-1920*, New York, John Lane Company-London, John Lane the Bodley Head Limited, 1921; Lisboa, Collezione José Sasportes).



> 05.06

Foto di scena di *Le donne di buon umore*. Da sin.: Enrico Cecchetti, Giuseppina Cecchetti, ballerina non identificata, Antonina Nesterovskaja, ball. non id., Lubov Tchernicheva. Inginocchiato un ball. non id. [foto Reale, Roma] (Lisboa, Collezione José Sasportes).



> 05.07

Foto di scena di *Le donne di buon umore*, Roma (Lisboa, Collezione José Sasportes).



> 05.08

Enrico Cecchetti nel ruolo di Luca, in *Le donne di buon umore* (Lisboa, Collezione José Sasportes).

> 05.09

Lubov Tchernicheva nel ruolo di Costanza, in *Le donne di buon umore* (da: Richard Shead, *Ballets Russes*, Secausus, NJ, Wellfleet Press, 1989).



> 05.10

Lubov Tchernicheva, Léon
Woizikovski, Vera Nemchi-
nova e Stanislas Idzikovski
in *Le donne di buon umore*
(da Richard Shead, *Ballets
Russes*, Secausus, NJ, Well-
fleet Press, 1989).



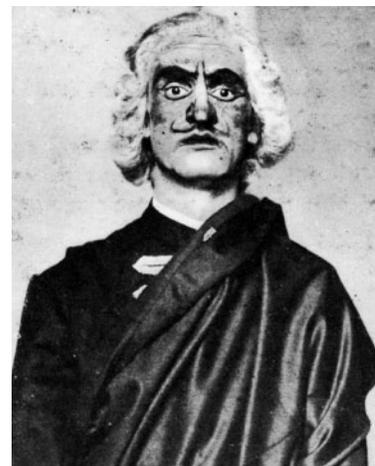
> 05.11

Lydia Lopokova (Mariuccia) e Stanislas Idzikovski (Battista), in *Le donne di buon umore*. Foto Reale, Roma (dal programma di sala della ripresa di *Le donne di buon umore*, Parigi, 11 maggio 1917 (Lisboa, Collezione José Sasportes).



> 05.12

Stanislas Idzikovski (Battista), Elena Antonova (Pasquina), Giuseppina Cecchetti (Silvestra), Olga Koklova (Felicita); Lubov Tchernicheva (Costanza); Ivan Jazvinsky (Faloppa).
Foto Reale, Roma (dal programma di sala della ripresa del balletto a Parigi, 11 maggio 1917; Lisboa, Collezione José Sasportes).



> 05.13

Giuseppina Cecchetti (Silvestra) e Sigmund Novak (Rinaldo) in *Le donne di buon umore*. Foto Reale, Roma (dal programma di sala della ripresa del balletto a Parigi, 1917; Lisboa, Collezione José Sasportes).



> 05.14

Stanislas Idzikovski, nel ruolo di Battista, in *Le donne di buon umore* (Lisboa, Collezione José Sasportes).

05.15

Vera Nemchinova (Mariuccia) in una delle repliche di *Le donne di buon umore* (Lisbona, Collezione José Sasportes).



> 05.17

Locandina del Teatro
Costanzi, 12 aprile 1917
(Roma, Archivio del Teatro
dell'Opera).

> 05.18

Locandina del Teatro
Costanzi, 15 aprile 1917
(Roma, Archivio del Teatro
dell'Opera).

TEATRO COSTANZI
ROMA - "IMPRESA CENTRO COSTANZI, Società in liquidazione - ROMA"

STAGIONE LIRICA 1916-1917

Giovedì 12 Aprile, - ore 21
In Sera 28 d'abbonamento

**Seconda ed Ultima
Rappresentazione**

**BALLI
RUSSI**

N.B. Si avvertono i Signori abbonati all'abbonamen. speciale delle 30 rappresentazioni a scelta che il tempo utile per il ritiro dei loro palchi o posti scade alle ore 13 di oggi. Dopo tale ora tutti quei posti non ritirati verranno messi in vendita.

PREZZI

5 Lire - INGRESSO - Lire 5
Militari di buona forza ingresso e Galleria metà prezzo
Palchi I e II Ord. L. 200 - III Ord. L. 150
Poltrone L. 25 - Sedie L. 15 - Anfiteatro L. 3
(tutto oltre l'ingresso)
Galleria: Posti num. L. 5 - Galleria non num. L. 3
(compreso l'ingresso)

Il Teatro è illuminato con lampade "X".

Il consorzio del teatro è aperto per la vendita dei biglietti dalle ore 10 sino alle 12 nei giorni di rappresentazione e dalle ore 10 alle 12 nei giorni di riposo. - Telefono 1037.

Per comodità del pubblico la vendita dei biglietti, senza nessuna spesa, viene effettuata all'agenzia dei viaggi "Christopherson" - Piazza Venezia (Palazzo Anonimo, 1° piano).

TEATRO COSTANZI
ROMA - "IMPRESA CENTRO COSTANZI, Società in liquidazione - ROMA"

STAGIONE LIRICA 1916-1917

Domenica 15 Aprile
Fuori abbonamento

2 RAPPRESENTAZ., 2
alle ore 17 precise

Ultima e Definitiva Rappresentazione
A Grande Richiesta

BALLI RUSSI
A Prezzi Popolari

PREZZI

3 Lire - INGRESSO - Lire 3
Militari di buona forza ingresso e metà prezzo
Palchi I e II Ord. L. 80 - III Ord. L. 40
Poltrone L. 12 - Sedie L. 5 - Anfiteatro L. 3
(tutto oltre l'ingresso)
Galleria: Posti num. L. 2 - Galleria non num. L. 2
(compreso l'ingresso)
Bambini accompagnati di non oltre 7 anni, gratis
(esclusa la galleria)

alle ore 21 precise

Ultima definitiva Rappresent.
A Prezzi Popolarissimi
(come da concordato col comune di Roma)

MIGNON
Musica di Ambrogio Thomas
Esecutori: Luigia Piccolini - Giuseppe Bonetti - Giacomo Elisei - Enrico Malinardi - G. Zinetti - L. Paci - A. Dado

Metodo Conservatorio - Direttore d'orchestra

EDOARDO VITALE

Il programma ufficiale dello spettacolo, con l'argomento dell'opera, viene distribuito nell'intervallo del Teatro durante lo spettacolo.

Per esigenze artistiche non vengono concessi i "BINI".

Lire 1.50 - INGRESSO - Lire 1.50
Palchi I e II Ord. L. 25 - III Ord. L. 15
Poltrone L. 6 - Sedie L. 3 - Anfiteatro L. 2
(tutto oltre l'ingresso)
Galleria: Posti num. L. 1.50 - Galleria non num. L. 0.50
(compreso l'ingresso)

Il Teatro è illuminato con lampade "X".

Il consorzio del teatro è aperto per la vendita dei biglietti dalle ore 10 sino alle 12 nei giorni di rappresentazione e dalle ore 10 alle 12 nei giorni di riposo. - Telefono 1037.

Per comodità del pubblico la vendita dei biglietti, senza nessuna spesa, viene effettuata all'agenzia dei viaggi "Christopherson" - Piazza Venezia (Palazzo Anonimo, 1° piano).

> 005.17

Ol'ga Resnevič, il medico
dei Ballets Russes durante la
tournée del 1917, in una
fotografia del 22 maggio
1927 (Roma, Archivi Giu-
seppina Volpicelli).



> 05.19

Enrico Cecchetti, Stanislas Idzikoski e Wanda Evina a Roma nel 1917
(da Cyril W. Beaumont, *Enrico Cecchetti. A Memoir*, con diciannove illustrazioni, London, C. W. Beaumont, 1929).

> 05.20

Copertina del programma dello spettacolo del 10 aprile 1917 presso il Regio Politeama Vittorio Emanuele di Firenze (da *Picasso 1917-1924*, a cura di Jean Clair, con Odile Michel, Milano, Bompiani, 1998).



6. Tournée di Balletti Russi veri e falsi, 1920

> 06.01

Locandina del Teatro Costanzi, 28 febbraio 1920 (Archivio Capitolino).

> 06.02

Locandina del Teatro Costanzi, 28 febbraio 1920 (Archivio Capitolino).

TEATRO COSTANZI
ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Societa' in Accomandita - ROMA

STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1919-1920

Sabato 28 Febbraio 1920
Alle ore 21 prec.

(Sera 23^a in Abbonamento)

Prima Rappresentazione

I BALLI RUSSI

Diretti da **SERGE DE DIAGHILEW**
Si darà:

1 **CLEOPATRA**
Dramma coreografico in un atto - Musica di Arenski - Coreografia di Fokine - passo a due composto da L. Massine - Nuove scene di Roberto Delaunay eseguite da Wolmark - Costumi di Bakst - I costumi di Amoun e di Cleopatra disegnati da Sofia Delaunay ed eseguiti da Alias

2 **PETROUCHKA**
Scene burlesche in 4 quadri di Igor Strawinsky et Alexandre Benois - Musica di Igor Strawinsky - Scene e danze composte da Michel Fokine - Scene e costumi disegnati da A. Benois - Scenario eseguito da Anisfeld - Costumi eseguiti da Caffi e Vorobiew.

3 **IL PRINCIPE IGOR**
Musica di Borline - Coreografia di Fokine - Scenario e costumi di Roerich.

Mestre Concertatore e Direttore d'Orchestra
M. HENRY MORIN
Coreografo **M. LEONIDE MARSINE**
Regisseur **M. SERGE GRIGORIEFF**

Il programma off. della stagione con l'ingresso del ballo viene venduto nell'intermezzo del Teatro

PREZZI
Palchi I e II ordine L. 600 - Palchi di III ordine L. 300
Poltrone L. 100 - Poltroncine L. 25 - Anfiteatro L. 15
(Tutto oltre l'ingresso)

Lire 10.20 - **INGRESSO** - Lire 10.20
Galleria posti numerati L. 5 (Oltre l'ingresso di L. 5)
L. 5 - Galleria non numerata L. 5

Il programma del Teatro è aperto per la vendita dei biglietti dalla ore 10 ad infinitum la più nei giorni di rappresentazione e dalle ore 10 alle 12 post. nei giorni di riposo. Tale programma 1920. - Per comodità dei clienti la vendita dei biglietti viene eseguita di persona nella biglietteria all'Agenzia "GHARI e SOMMARIVA", Piazza Venezia, Palazzo delle Assicurazioni.

TEATRO COSTANZI
ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Societa' in Accomandita - ROMA

STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1919-1920

2 Domenica 29 Febbraio 2
Rappresentazioni 2
alle ore 16 prec.

FUORI ABBONAMENTO
Unica Rappresentazione Diurna
dell'Opera-ballo in 4 atti di **Tobia Gorio**

La GIOCONDA
Musica di A. PONCHIELLI
(Proprietà G. Ricordi e C.)
PERSONAGGI
Poli Randaccio Ernestina
La Gioconda cantante
Casazza Elvira - Galetti Maria
Laura Adamo La Cieca
Grassi Rinaldo - Segura Tallien Jose
Enzo Grimaldi Barnaba

Pinza Ezio
Alvise Baldoero
BALLABILI
Atto I: Furlana - Atto III: Danza delle ore

MESTRE DIRETTORE
Gabriele Santini

PREZZI
Palchi di I e II ordine L. 120 - Palchi di III ordine L. 60
Poltrone L. 20 - Poltroncine L. 10 Anfiteatro L. 5
(Tutto oltre l'ingresso)
Lire 4.00 - **INGRESSO** - Lire 4.00
Galleria posti numerati L. 2 (Oltre l'ingresso di L. 3)
L. 3 - Galleria non numerata L. 3

I bambini accompagnati di età non superiore ai sette anni avranno l'ingresso gratuito alla diurna esclusa la galleria

Sera 24^a alle ore 21 pr. Sera 24^a in abb. in abb.

Seconda Rappresentazione
I BALLI RUSSI
Diretti da **SERGE DE DIAGHILEW**

1 **CARNAVAL**
Ballo in un atto - Musica di Schumann - Orchestrazione di Rimsky - Korsakoff - Glasounoff - E. Tcherépine - Coreografia di Fokine - Costumi e scenario di Bakst.

2 **PETROUCHKA**
Scene burlesche in 4 quadri di Igor Strawinsky et Alexandre Benois - Musica di Igor Strawinsky - Scene e danze composte da Michel Fokine - Scene e costumi disegnati da A. Benois - Scenario eseguito da Anisfeld - Costumi eseguiti da Caffi e Vorobiew.

3 **IL PRINCIPE IGOR**
Musica di Borline - Coreografia di Fokine - Scenario e costumi di Roerich.

Mestre Concertatore e Direttore d'Orchestra
M. HENRY MORIN
Regisseur **M. SERGE GRIGORIEFF**

Il programma off. della stagione con l'ingresso del ballo viene venduto nell'intermezzo del Teatro

PREZZI
Palchi I e II ordine L. 600 - Palchi di III ordine L. 300
Poltrone L. 100 - Poltroncine L. 25 - Anfiteatro L. 15
(Tutto oltre l'ingresso)

Lire 10.20 - **INGRESSO** - Lire 10.20
Galleria posti numerati L. 5 (Oltre l'ingresso di L. 5)
L. 5 - Galleria non numerata L. 5

> 06.03
 Locandina del Teatro
 Costanzi, 2 marzo 1920
 (Archivio Capitolino).

> 06.04 Locandina del Tea-
 tro Costanzi, con i libretti
 della serata del 2 marzo
 1920

TEATRO COSTANZI
ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società in Accomandita - ROMA
 STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1919-1920

Martedì 2 Marzo - ore 21
 (Sera 25^a in abb.)

Terza Rappresentazione

**I BALLI
 RUSSI**

DIRETTI DA
Serge De Diaghilew
 Coreografo **LEONIDE MASSINE**
 Si darà

1 **CLEOPATRA**

2 **I RACCONTI RUSSI**

3 **CARNAVAL**

Membro Coordinatore e Direttore d'Orchestra
M. HENRY URSIN
 Regisseur **M. SERGE GRIGORIEFF**

Il programma aff. delle spettacoli con l'ingresso dei biglietti viene venduto nell'Alcova del Teatro

Prezzi normali dei Balli in abbonamento
 Palchi I e II ordine L. 600 - Palchi di III ordine L. 300
 Poltrone L. 100 - Poltroncine L. 75 - Anfiteatro L. 15

(TETTO OLTRE L'INGRESSO)

Lire 10.20 - INGRESSO - Lire 10.20
 Galleria posti numerati L. 5 (Oltre l'ingresso di L. 2)
 L. 3 - Galleria non numerata L. 5

I BALLI RUSSI
 DIRETTI DA SERGE DE DYAGHILEW
CLEOPATRA

Dramma coreografico in un atto - Musica di Arenski - Coreografia di Fokine - Passò a due di L. Massine - Scene di Delannay - Costumi di Back.

La scena ha luogo vicino ad un tempio eretto in una vallata - Amoun, un giovane soldato è fidanzato della Principessa Tahur che gli è stata promessa dal Gran Sacerdote - In giovane coppia non trovano il suo amore - Nel frattempo Cleopatra arriva da un viaggio - Amoun diventa furiosamente pazzo d'amore per la figlia, ha le insensate di dichiararle il suo amore per mezzo di un biglietto avvolto in una fascina che egli lancia a Cleopatra, che è la signorina di ritorno - Dopo dalle quando egli sta per ritornare il grande castigo della sua assenza, ma la figlia, staccata dalla ballata del giorno gli offre un bacio in cambio della sua vita - Amoun scende malgrado le strazianti preghiere di Tahur che vuole saltarlo ad ogni costo - Amoun scende nel tempio, lascia contemplare nella mano l'agnello di Tahur a questa parte, l'infelice Tahur che tenta invano di richiamare alla vita il suo infelice amato vede dipendere sul capo di lei.

I Racconti Russi

I Racconti popolari composti da L. Massine, Musica di A. Ljadoff, coreografia di L. Massine, Teloni, Noneri e costumi di M. Lericouff. In una serie di piccole leggende popolari russe il sig. Massine ne ha ritratto un serie di quadri espressivi dalle feste popolari.

La scena è un avvenimento accaduto presso la Princesa Leggendia, che la sua appassione nel mondo Kilmora è vagante nella sua valle dal suo fedele servitore, il gatto, simbolo della malizia umana. Ma quando Kilmora riprende ad ingrassare, sale dalla sua valle e sottopone il suo protettore e lottare con lei. Essa rimane vittoriosa. Uccide il gatto e scappa il narratore, di questa storia, rimane ogni cosa, ferita solo alla vita della vittima e portata liberamente a traverso il mondo.

Le leggende russe che seguono rappresentano una festa grottesca con il fiuto e Kilmora sono accennati dalle ballate.

Le leggende Leggendia mette in scena anzitutto la principessa Cigno streggia da un orribile Drago. Non lo è permesso il uscire che la valle in riva al lago che essa ama fino a che il suo salvatore apparisce. E quando viene l'alto, la sua scudolo, il rivestito di un mantello regale sul palazzo con il Drago la tiene prigioniera.

Apparece subito sulla scena Ilvo Korolovitch, una specie di Don Quichotto russo, che corre sempre attraverso le nebbie della Russia sottomana, colle suep piume di volare vicino, il mare. Arriva quindi nel paese con il cattivo Drago tiene la principessa in sua potere. Le sorelle implorano il valeroso cavaliere di liberare la infelice vittima. Ilvo Korolovitch nella sua cavalle e dopo una corta lotta, taglia la testa del mostro. Egli rimanda la principessa con un bacio, ma malgrado le preghiere di questa, riparte in cerca di nuove avventure.

In una processione al medesimo tempo tragica e gaia, i contadini organizzano la spongia delle feste del drago e la contomida si trasforma poesia in una danza giosca.

Dale Tapp è il soggetto della terza Leggendia.

E' una strega che vive, con i demoni che la servono, in una profonda foresta, era una giovinetta si è sposata. I demoni ridono e ballano intorno alla povera fanciulla e la trattano dalla strega che l'attende per divorarla. Ma ad un tratto la fanciulla fa il segno della croce e le forme del Male sono fuggite. I contadini si radunano nella foresta e la scena finisce per una danza giosca nella quale tutti i personaggi si uniscono al contadini in festa.

CARNAVAL

Ballo in un atto. Musica di Schumann. Orchestrazione di Rimsky, Korsakoff, Giannouff, E. Tcherenine. Coreografia di Fokine. Costumi e scenario di Bakst.

> 06.05
Locandina del Teatro
Costanzi, coi libretti della
serata del 4 marzo 1920
(Archivio Capitolino).

> 06.06
Locandina del Teatro
Costanzi, 14 marzo 1920
(Archivio del Teatro dell'O-
pera, Roma).

Balletti Russi

DIRETTI DA SERGE DE DIAGHILEV

CLEOPATRA

Dramma coreografico in un atto - Musica di Arsenki - Coreografia di Fokine - Piano a due di L. Massine - Scena di Delannoy - Costumi di Busch.

La scena ha luogo verso il suo tempo esatto di una sera - Amore, un giovane ebbro è fidanzato della principessa Taber, che gli è stata promessa dal loro banchiere - La giovane eroga un patto, che al suo amore - Nel frattempo Cleopatra arriva da un viaggio - Amore diventa ferocemente pazzo - L'amore per la Regina, ha la superiorità di indovinare il suo amore per questo di un bell'occhio accigliato e uno fiavore - Prati della guerra egli ama per vincere il quale sconfigge la sua nobiltà, ma la Regina, vittima della bellezza del giovane gli offre un bacio in cambio della sua vita - Amore diventa insano, lo sconvolge, sconvolge di Taber che vuole ucciderlo ad ogni costo - Amore cerca in persona a dire con la ballarina di Cleopatra, nel tempo stesso Cleopatra offre ad Amore la sua del volume. Non contemplo l'indole - Capace di Amore - prova per le ballerine Taber che tenta tentare di ribellarsi alla via il suo infelice amore così disperato sul corpo di lei.

PETROUCHKA

Storia popolare in 4 quadri di Igor Stravinsky e di Aleksandra Ipplis - Musica di Igor Stravinsky - coreografia di Michal Fokine - Scena e costumi di Busch.

La scena ha luogo a Petróvgrado verso di 1840 in pieno dell'Assolutismo, lo stesso ad una festa festeggiando il Carnevale un reame mago, ornato intorno alla folla i danzatori ornati di PELOUCHKA della BALLEERINA del MOIRI, e con la danzatrice un ballo amministrato Per mezzo del suo amico povero il Rege ha mandato ai suoi balzatori quanto segue: PETROUCHKA e quello che ha più ammirato il più fortunato soffice per la realtà del tempo il quale lo sono proprio nel modo degli stori uomini. La sua ammirato in linea accademica e in una fantasia le amiche, l'aria di consolati nell'azione che parte per la BALLEERINA nel e costumi di ornati coloratissimi, mentre che prima la soluzione operata dalla sua ammore professo. Il MOIRI è invece molto illuminati e sempre e pieno di salute e semplicemente vestito e in una richiesta affanno la BALLEERINA, nel momento in cui sono per accostarsi l'amore segue PETROUCHKA, ed il rege riprende il loro ballo con una scena di gioia ma il MOIRI lo mette sconsigliato fuori.

Il Carnevale termina un momento avanzato accompagnato da ballate getta nella festa festività di Danco Cariboni e nelle ballate dimissionale. Un momento al momento in prima ad una gine mazzettaria, ad un tratto il sole arde il spaurito presentarsi, dalla Banca del Rege, lo rivela di PELOUCHKA e nel momento una piaga laguna e ammata dalle barriere e MOIRI sommo nella BALLEERINA mentre PETROUCHKA e una un momento dopo di scavalca la strada il sole. PETROUCHKA è sempre spiritosamente nelle sera circondato dalla folla. Un poliziotto corre ad avvertire il rege che il suo amore vestito di da, si tenta di affrettare e restaurare la folla che PETROUCHKA non è che un fantasma della festa di legge e nel tempo di aspettare, lo fanno se disparte, indolente e scintille il Rege sta per scendere nella sua baracca ma nella strada mentre non sono dalla scena ad appreso lo spunto di PETROUCHKA, il Rege corre il rege per non volere a trasportare e il momento della spunto.

I Racconti Russi

Racconti popolari composti di L. Massine, Musica di A. Lendiff, coreografia di L. Massine, Scena e costumi di M. Larssonoff. De alta serie di piccole leggende popolari russe di sig. Massine con la ritratto una serie di quadri rappresentazioni delle feste popolari.

La danza d'un sereno, ambientato presso la Terra Leggera con il sole splendente, la personificazione della audacia, che fa la sua apparizione nel mondo. Kikimora è vestito bello nel suo ballo del suo ballo scintillante, il quale stupisce della nostra mente. Da questo ballo e scintille del suo splendore e ballate con lei. Una musica armoniosa, forte, il gale e sempre. Il momento di questo ballo, ricano agli stori, mentre, tutto alla cura della raffinatezza mentre liberamente si intrattiene il mondo.

La Zingari e quello che vogliono rappresentarsi una festa gresiosa con il ballo e Kikimora sono accomunati dalla folla.

La Zingari e quello che vogliono rappresentarsi una festa gresiosa con il ballo e Kikimora sono accomunati dalla folla.

TEATRO COSTANZI

ROMA - Teatro Teatro Costanzi - Società in Associazione - ROMA
STAGIONE BIRIGA UFFICIALE 1919-1920

2 - Domenica 14 Marzo - 2

Rappresentazioni - 2

Alle ore 16.30 precise

UNICO SPETTACOLO DIURNO

A PREZZI RIDOTTI

dei grandi

Balli Russi

1 PETROUCHKA

2 La Boutique Fantasque

3 IL PRINCIPE IGOR

Maschi Coreografi e Direttore d'Orchestra
M. HENRY MORIN
Regisseur **M. SERGE GRIGORIEFF**

PREZZI RIDOTTI

Palchi di I e II ordine L. 900 - Palchi di III ordine L. 800
Poltrone L. 35 - Poltroncine L. 15 - Anfiteatro L. 10
(Tutto oltre l'ingresso)

Lire 5.00 - INGRESSO - Lire 5.00
Galleria posti numerati L. 3 (Oltre l'ingresso di L. 4)
L. 4 - Galleria non numerata - L. 4
I bambini accompagnati di età non superiore al 12 anni avranno l'ingresso gratuito alla TODRA, eccetto in poltrone.

Alle ore 20.30 - sera 20 in abb.

Grande Serata di Gala

In occasione del centenario della nascita del

Re Vittorio Emanuele II

TEATRO ILLUMINATO A GIORNO

PRIMA Rappresentazione.

Delle tre opere di Giacomo Puccini

IL TABARRO

di LA BUEFFALANTO di Dantes Gade - Libretto di G. Adami
Michele Segura Tallen José - Luigi Grassi Rinaldo
Giorgetta Garcia Maria - Frigola Gramigna Anna
Il - Tina - Nardi Luigi - Il - Talpa - Pellegrino Arturo
Fraschetti - Da recitare di commedia - Militano - Un momento di riposo - Una serata

SUOR ANGELICA

Libretto di Gioacchino FORZANO

Protagonista GILDA DALLA RIZZA

La Zia Principessa Casazza Elvira

Le Nobles	Francesca Ross	La comitiva	Orlando Ross
La scena reale	Angelo Ming	Il conte	Alvaro Ross
La scena ardita	Luigi Ma	La scena	Alvaro Ross
Il conte	Franco Ma	La scena	Alvaro Ross
Il conte	Franco Ma	La scena	Alvaro Ross
Il conte	Franco Ma	La scena	Alvaro Ross

GIANNI SCHICCHI

Libretto di GIOVACCHINO FORZANO

Protagonista Grabbè Armando

Lucretia Della Rizza Gilda

Ministero nipote di Ella Lauri Volpi Giacomo

I grandi	Della Rizza	Il conte	Alvaro Ross
Il conte	Franco Ma	La scena	Alvaro Ross
Il conte	Franco Ma	La scena	Alvaro Ross
Il conte	Franco Ma	La scena	Alvaro Ross

Prodotto, edito da La Fenice
Spagna, Milano - Di Piero Giffoni - per Anonimo di Milano, edito - Edita da
L'editore di Roma in Piazza della Pace al numero 2111 principio del XIX

Maschi Coreografi e Direttore d'Orchestra

EDOARDO VITALE

L'autore assiste alla rappresentazione.

Palchi di I e II ordine L. 800 - Palchi di III ordine L. 700
Poltrone L. 30 - Poltroncine L. 25 - Anfiteatro L. 15
(Tutto oltre l'ingresso)

Lire 10.00 - INGRESSO - Lire 10.00
Galleria posti numerati L. 5 (Oltre l'ingresso di L. 6)
L. 6 - Galleria non numerata - L. 6

> 06.03

Locandina del Teatro Costanzi, 2 marzo 1920 (Archivio Capitolino).

> 06.04 Locandina del Teatro Costanzi, con i libretti della serata del 2 marzo 1920

TEATRO COSTANZI
 ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società in Accomandita - ROMA
 STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1919-1920

Mercoledì 17 Marzo - ore 21
 (Fuori abbonamento)

ai Prezzi Popolari Concordati
 con il Comune di Roma
 dei grandiosi

I BALLI RUSSI
 DIRETTI DA
Serge De Diaghilew
 Coreografo **LEONIDE MASSINE**
 si dara'

CLEOPATRA
 Drama coreografico in un atto - Musica di Arenski - Coreografia di Fokine - passo a due composto da L. Massine - Nuove scene di Roberto Delauney eseguite da Wolmark - Costumi di Bakst - I costumi di Amoun e di Cleopatra disegnati da Solis Delauney ed eseguiti da Alias

2^a La Boutique Fantasque
 Ballo in un atto musica di Gioacchino Rossini orchestrata da Ottorino Respighi, coreografia di Leonide Massine, sipario e scenario di A. Drain, eseguiti da Drain, Vladimir e Violetta Polunina, costumi di A. Drain eseguiti da Alias.

il più grande successo dell'Opera di Parigi

3 Prima Rappresentazione SOLEIL DE NUIT
 Musica di Rimsky-Korsakow, coreografia di **LEONIDE MASSINE**, scene e costumi di M. Larionow con canti russi di **Mlle Zola Rasovska**.

Mestre Coreografo e Direttore d'Orchestra
M. HENRY MORIN
 Regisseur **M. SERGE GRIGORIEFF**

PREZZI POPOLARI
 Palchi di I e II ordine L. 75 - Palchi di III ordine L. 40
 Poltrone L. 15 - Poltroncine L. 7 - Anfiteatro L. 4
 (Tutto oltre l'Ingresso)
 Lire 3.25 - **INGRESSO** - Lire 3.00
 Galleria posti numerati L. 5 (Oltre l'Ingresso di L. 3)
 L. 3 - Galleria non numerata - L. 3

Il teatro del Teatro è aperto per la vendita dei biglietti della sera 10 anticipatamente in poi nei giorni di rappresentazione e dalle ore 10 alle 12 ogni sei giorni di riposo. Ticket 1000. - Per vendita del pubblico in vendita dei biglietti senza anticipazione di tempo verrà istituito all'Agenzia "CIBARI e GOMMAROVA", Piazza Venezia, Palazzo delle Arti, al numero 10.

TEATRO COSTANZI
 ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società in Accomandita - ROMA
 STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1919-1920

Venerdì 19 Marzo - alle ore 21
 (Sera 31 d'abb.)

Ultima definitiva Rappresentazione
 in abbonamento
 dei grandiosi

BALLI RUSSI
 DIRETTI DA
Serge De Diaghilew
 Coreografo **LEONIDE MASSINE**
 con
 Spettacolo completamente nuovo
 si dara'

1 Le donne di buon umore
 Commedia coreografica di Vincenzo Tomassini ideata da una commedia di Carlo Goldoni - Musica di Domenico Scarlatti - Coreografia di Leonide Massine - Scenario e Costumi di Leon Bakst eseguiti da Vladimir e Violetta Polunin - Orchestrazione di Vincenzo Tomassini.

2^a Il cappello tricorno
 Ballo di M. Pizzetti. Sinfonia tratta da una sinfonia di Haydn - Musica di Manuel de Falla - Coreografia di Leonide Massine - Telone dipinto da Pablo Picasso - Scenario di Picasso eseguito da Vladimir e Violetta Polunina - Costumi disegnati da Picasso ed eseguiti da O. Atlas - Calzature di Frank.

3 SOLEIL DE NUIT
 Musica di Rimsky-Korsakow, coreografia di **LEONIDE MASSINE**, scene e costumi di M. Larionow con canti russi di **Mlle Zola Rasovska**.

Mestre Coreografo e Direttore d'Orchestra
M. HENRY MORIN
 Regisseur **M. SERGE GRIGORIEFF**

Prezzi Normali dei Balli in Abbonamento
 Palchi di I e II ordine L. 600 - Palchi di III ordine L. 300
 Poltrone L. 100 - Poltroncine L. 50 - Anfiteatro L. 15
 (Tutto oltre l'Ingresso)
 Lire 10.00 - **INGRESSO** - Lire 10.00
 Galleria posti numerati L. 5 (Oltre l'Ingresso di 5. 5)
 L. 5 - Galleria non numerata - L. 5

> 06.09

Locandina del Teatro
Costanzi, 21 marzo 1920
(Archivio Capitolino).

> 06.10

Locandina del Teatro
Costanzi, 22 marzo 1920
(Archivio Capitolino).

TEATRO COSTANZI
ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società in Accomandita - ROMA
STAGIONE CIRCA UFFICIALE 1919-1920

2 - Domenica 21 Marzo - 2
Rappresentazioni
(Fuori abbonamento)
Alle ore 17 precise

ULTIMA DEFINITIVA RAPPRESENTAZIONE
A PREZZI RIDOTTI

Balli Russi
DIRETTI DA
Serge De Diaghilew
Coreografo **LEONIDE MASSINE**
si dara'

1 **Le donne di buon umore**
2 **Il cappello tricorno**
3 **SOLEIL DE NUIT**

Maestro Conduttore e Direttore d'Orchestra
M. HENRY MORIN
Regisseur **M. SERGE GRIGORIEFF**

PREZZI RIDOTTI
Palchi di I e II ordine L. 200 - Palchi di III ordine L. 100
Poltrone L. 50 - Poltroncine L. 25 - Anfiteatro L. 10
(Tutto oltre l'ingresso)
Lire 5,00 - **INGRESSO** - Lire 3,00
Galleria posti numerati L. 3 (Oltre l'ingresso di L. 4)
L. 1 - Galleria non numerata - L. 1

Il banco accompagnatore di via dei Cappuccini si apre con servizio di ingresso gratuito alle 10 ore e 15 minuti in galleria.

Alle ore 21 precise

A Prezzi Popolari
Opera in 4 atti e 5 quadri

Manon
di St. Meilhan e G. Gille
Musica di **J. Massenet**
Protagonista
Juannita Caracciolo
Lauri Volpi Giacomo - Paci Leone
Pinza Ezio
Maestro Direttore, **ALFREDO MARTINO**

Palchi di I e II ordine L. 200 - Palchi di III ordine L. 100
Poltrone L. 50 - Poltroncine L. 25 - Anfiteatro L. 10
(Tutto oltre l'ingresso)
Lire 4,00 - **INGRESSO** - Lire 3,00
Galleria posti numerati L. 3 (Oltre l'ingresso di L. 4)
L. 1 - Galleria non numerata - L. 1

TEATRO COSTANZI
ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società in Accomandita - ROMA
STAGIONE CIRCA UFFICIALE 1919-1920

Lunedì 22 Marzo - Ore 21
(Fuori abbonamento)

A Prezzi Popolari
SERATA D'ADDIO
dei grandi

BALLI RUSSI
DIRETTI DA
Serge De Diaghilew
Coreografo **LEONIDE MASSINE**
si dara'

1 **Le donne di buon umore**
Commedia coreografica di Vincenzo Tomassini
ideata da una commedia di Carlo Goldoni - Musica di Domenico Scarlatti - Coreografia di Leonide Massine - Scenario e Costumi di Leon Baker eseguiti da Valente e Violetta Poloni - Orchestrazione di Vincenzo Tomassini.

2 **Il cappello tricorno**
Ballo di Marinuzzi Sacca tratto da una storia di Alarcón - Musica di Manuel de Falla - Coreografia di Leonide Massine - Tullone dipinto da Pablo Picasso - Scenario di Picasso eseguito da Vladimir e Violetta Poloni - Costumi disegnati da Picasso ed eseguiti da O. Altas - Calzature di Frank.

3 **SOLEIL DE NUIT**
Musica di Rimsky-Korsakow, coreografia di LEONIDE MASSINE scene e costumi di O. Lorissov con canti russi di M. Zola Masovska.

Maestro Conduttore e Direttore d'Orchestra
M. HENRY MORIN
Regisseur **M. SERGE GRIGORIEFF**

PREZZI
Palchi di I e II ordine L. 200 - Palchi di III ordine L. 100
Poltrone L. 50 - Poltroncine L. 25 - Anfiteatro L. 10
(Tutto oltre l'ingresso)
Lire 3,00 - **INGRESSO** - Lire 2,00
Galleria posti numerati L. 3 (Oltre l'ingresso di L. 4)
L. 1 - Galleria non numerata - L. 1

Il teatro del Teatro è aperto per la vendita dei biglietti dalla ore 10 antecedente la più del giorno di rappresentazione e dalle ore 10 alle 11 più del giorno di riposo. Telefono 1022. - Per comodità del pubblico la vendita dei biglietti verrà, durante il periodo estivo, estesa all'agenzia "DELLE SORIANI S.p.A.", Piazza Venezia, Palazzo delle Assicurazioni.

> 06.11
Locandina
dei Balli Leonidoff, s.d.
[1920]
(Archivi P. Veroli, Roma).



7. La tournée dei Ballets Russes del 1921

> 07.01

Programma della 'Grande Stagione Lirica 1920-1921' del Teatro Costanzi, Roma. 10 pagine [incompleto] (Archivi P. Veroli, Roma).





TORINO

Società Anon. - Capitale Sociale L. 6.000.000

Pianoforti :: Autopiani

Harmoniums



PAGAMENTI RATEALI MENSILI

AGENZIE IN ROMA:

RICORDI & FINZI

Via Tre Novembre N. 153 (già Via Nazionale)

☺ ☺ ☺ **Telefono 11213** ☺ ☺ ☺

Corso Umberto I, N. 450-451 - Telefono 45-19

Profumi Urbani - **GRAZIEBBA**: Il profumo grazioso e sempre grato al sentire delicato!



GRANDE CREMERIA
 Ditta L. CARPENTIERI
 Via XX Settembre, 43.B - ROMA - Telef. 30-390
 (di fronte al Ministero delle Finanze)

Fornitore della
 Real Casa

TEA ROOMS **CHANTILLY**
COLAZIONI FREDE **CREMA-CIOCCOLATO**
JOUGHURT **I PIÙ FINI BISCUITS**

Specialità Bigné alla Crema.

ANTONIO CINOTTI - Roma - Via Baullari, 145-146-147

REPERTORIO

NOVITA **MAROUF** *NOVITA*
 di RABAUD.

ANIMA ALLEGRA - ISABELLA ORSINI
 di VITTADINI

LE JONGLEUR DE NOTRE DAME
 di MASSINET.

ESUMAZIONI

L'ITALIANA IN ALGERI
 di ROSSINI.

LE ASTUZIE FEMMINILI - PULCINELLA
 di PERGOLESI.

Tristano e Isotta - Parsifal - Boris Godounoff - Salomé
 di R. Wagner. di R. Wagner. di Moussorgsky. di R. Strauss.

Il Cavaliere della Rosa - Un ballo in Maschera - Aida
 di R. Strauss. di G. Verdi.

Manon Lescaut - Manon - Il Barbiere di Siviglia - Rigoletto
 di G. Puccini. di G. Massenet. di G. Rossini. di G. Verdi.

ESLEGGUTE IN FRANCESE

Thais - Le Jongleur de Notre Dame, ecc. ecc.
 di G. Massenet. di G. Massenet.

I BALLI RUSSI
 di SERGE DIAGHILEFF - Coreografia LEONIDE MASSINE.

REPERTORIO

Sheherazade - Petroucka - Thamak - L'oiseau de Feu
 Le chant du Rossignol - Le chapeau tricolore
 Cleopatre - Papillons - Carnaval - Comtes Russes
 La boutique fantasque, ecc. ecc.

LE ASTUZIE FEMMINILI
 Opera-ballo in 3 quadri di D. COSSAENS.
 Revisione completa.
 Orchestrazione ridotta da O. RESSONNI.
 Messa in scena e danze di L. MASSINE.
 Scene, velario e costumi di M. L. SEAR.

PULCINELLA
 Ballettempo in un atto
 su musica di G. B. PRIGENT.
 Riduzione di Stravinsky.
 Coreografia di LEONIDE MASSINE.
 Scene e costumi di PAUL PRASSOL.

Pellicceria - Umbrelli - Valigeria

MOTOCICLETTE

B. S. A.

DOUGLAS

SPARKBROOK

Rappresentante Italia Centrale e Meridionale:
CARLO URGESI
 Corso Vittorio Emanuele, 301-303 - ROMA

Profumi Urbani - **Il FUOCO**: Il profumo ricco, di gran gusto, incomparabile!

Accademia Danze

ROMA

Mucci

ROMA

Via Nazionale N. 154
(ex Hôtel boursif)

Via Tre Cannelle N. 12

: Insegnamento di tutti
i balli da salotto : :
lezioni private

Corsi di perfezionamento
Classi per bambini



Sale riservate per esposizioni e tea room :



Martedì e Venerdì

THE DANZANTI

PELLICCERIA - ANTONIO CINOTTI

Profumi Urbani - I migliori - I più squisiti - I più graditi.

ACCADEMIA
DI DANZE :: **Prof. SANTINI**
SALONE COSTANZI INGRESSO
VIA TORINO

Classi speciali per bambini Giovedì e Domenica dalle ore 14 alle 17

Grande successo del nuovo ballo Scozzese **SCOTCH DANCE**

ANTONIO CINOTTI - Roma - Via Baullari, 145-146-147
Pellicceria - Umbrelli - Valigeria

ELENCO ARTISTICO
RECITE STRAORDINARIE DEI CELEBRI ARTISTI

Geneviève Vix - Lucy Weidt - Gilda Dalla Rizza
Angeles Ottein - Sadun Blanco Matilde
Sigismondo Zalewsky - Grabbè Armando
Giulio Cirino - Aureliano Pertile - Catullo Maestri

PER ORDINE ALFABETICO SIGNORE: PER ORDINE ALFABETICO

Amaro Zola - Bellincioni Stagno Blanca
Caracciolo Juanita - Cesar Sara - Dal Monte Toti
Dalla Rizza Gilda - Gramagna Anna - Ottein Angeles
Piave Emilia - Porter Agnese - Sadun Blanco Matilde
Torelli Lucia - Valazzi Ester - Vitulli Thea
Weidt Lucy - Vix Geneviève

SIGNORI:

Anglada Aurelio - Beuf Augusto - Cortis Antonio
Grabbè Armando - Cirino Giulio - De Vecchi Gino
Fiore Michele - Maestri Catullo - Masini-Pieralli Angelo
Nardi Luigi - Paci Leone - Palai Nello
Persichetti Salvatore - Pellegrini Arturo
Pertile Aureliano - Pinza Ezio - Rossi Morelli Luigi
Segura Tallien José - Valazzi Luigi
Zalewsky Sigismondo

Prima ballerina di rango francese: **CIA FORNAROLI**

Direttori d'Orchestra:

VITALE EDOARDO - WEINGARTNER FELIX - BELLEZZA VINCENZO

Direttore del movimento scenico: ANSALDO PERICLE
Maestro del Coro: CONSOLI ACHILLE
Maestri solisti: Benvenuti V. - Borselli A. - Ricci L. - Ruberti S.
Suggeritori: Fazzi G. - Voglietti - Bracchi Armando
Direttore Macchinisti: Incisicchi Oreste - Elettrici: Sambonetti Alessandro
Editori: Ricardi & C. - Casa Musicale: Sanzogno - Sartoria: Chiappa
Attrezzi di scena

SARTEUR **OGGETTI D'ARTE**
NOVITÀ PER REGALI
Corso Umberto, 265-267 (Pal. Odessalchi) Telef. 10-82

SORELLE VENTURINI
PIAZZA SCIARRA

PIANOFORTI - PIANOLE

VENDITA E NOLO - MUSICA
Leggere la pagina seguente.

mi Urbani - L'AMBRA! Il profumo eterno regalmente fine.



Specialità della Grande Casa di Fiducia

Sorelle Venturini

Antica Ditta
più volte premiata

Corso Umberto
N. 335

(angolo Via di Pietra)

*Leggere il seguito sulla
pagina del programma.*



OMBRELLI DI SETA ROMANA CINOTTI

Le brillantine cristallizzate Urbani: Le più fini. Lucentezza e morbidezza ideale delle capigliature.



CIA FORNAROLI.



l'Azienda Romana Autotrasporti

Amministrazione: Via Margana, 15 - Telefono 42-71

Garage: Viale Portuense, 34 - Telefono 44-60

effettua:

**Qualsiasi trasporto di merci con camions e treni
stradali di tutte le portate**

Operazioni ferroviarie e doganali

Svincolo e spedizioni merci con la massima celerità

Le lozioni Urbani - Le più efficaci per l'igiene e nettezza della cute, le più profumate.

A. PASQUALI 11^o - Via Condotti - 11^o
 Telefono 21-10
 ALBERTO EGLY (Successore)
Parrucchiere per Signora
Grande laboratorio per lavori in capelli
Applicazione di tintura
Manicure - Massaggio
ONDULAZIONE PERMANENTE
(sistemia americana)
 PROFUMERIE
 ESTERE E NAZIONALI



BATTAGGI PLACIDA



CARACCILO JUANITA

CASA FONDATA NEL 1809
ANTONIO CINOTTI
 • ROMA •
 TELEFONO 75-20
Pellicceria
Ombrelli
Valigeria

Profumi Urbani - Ideal Imperiale: Il profumo che ricorda il fasto e la ricchezza delle antiche epoche Imperiali!

Società Italiana Imprese e Forniture Elettriche
Rolli & Damilano
 Impianti ad alta e bassa tensione - Materiali Elettrici - Magazzini di vendita all'ingrosso e Dettaglio - Motori Elettrici - Apparecchi da riscaldamento.
Piazza Madama N. 15 :: ROMA (11) :: Telefono 20-97
 Rappresentanza Generale per l'Italia Centrale della Lampada elettrica "MINERVA", Fabbricazione Nazionale.



LEONIDE MASSINE

CASA FONDATA NEL 1809 TELEFONO 75-20
ANTONIO CINOTTI - Roma
 PELLICCERIA - OMBRELLI - VALIGERIA

Profumi Urbani - Cleopatra: Il profumo soave, delizioso, fastoso
come le antiche principesse egizie!



Pietre e perle
scientifiche

Pietre e perle
scientifiche

M. F. D.

Sede Centrale: ROMA - Corso Umberto I, 402

SUCCURSALI

NAPOLI - Via Roma, 282-283.

GENOVA - Portici XX Settembre, 217-218-216

Direz. Generale: ROMA - Piazza S. Nicola Cesarini, 59-c

Telef. 11054 - Telegr. Talsguida - Roma

Ricco Catalogo a richiesta

A decorative border with a repeating floral and leaf pattern surrounds the text of the restaurant advertisement.

GRAN RISTORANTE
ROMA
CATEGORIA EXTRA

G. CAMILLETTI *Piazza Poli* ✕
- P. R. TORTI *aal 38 al 41*

PROPRIETARI Telefono 15-23

VALIGERIA - ANTONIO CINOTTI

> 07.02
 Locandina del Teatro
 Costanzi, 1° gennaio 1921
 (Archivio Capitolino)

> 07.03
 Locandina del Teatro
 Costanzi, 4 gennaio 1921
 (Archivio Capitolino).

TEATRO COSTANZI
 ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società in Accomandita - ROMA
 STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1920-1921
2 Sabato 1° Gennaio 1921 **2**
RAPPRESENTAZIONI
 Alle ore 8 e 30 precise
 (FUORI ABBONAMENTO)
UNICA Rappresentaz. DIURNA
A PREZZI POPOLARI
 dell'Opera in 3 atti.
TRISTANO e ISOTTA
 di **RICCARDO WAGNER**
 (Proprietà R. Ricordi & C.)
 BRUCIATIELLO
 Weidt Lucy - Anita Fanny
 Maestri Catullo - Rossi Morelli Luigi - Pinza Ezio
 Nardi Luigi - Pelleggrino Arturo - De Petris Alfredo
 Maestro Direttore e Direttore d'Orchestra
Félix Weingartner
PREZZI POPOLARI
 Palchi di I e II ordine L. 1,20 - Palchi di III ordine L. 80
 Poltrone L. 25 - Poltroncine L. 15 - Anfiteatro L. 8
 (Tutto oltre l'ingresso)
Lire 5,50 - INGRESSO - Lire 5,50
Galleria } Posti numerati L. 4,00
 } Oltre l'ingresso di L. 4,00
 } Posti non numerati L. 4,00
 } Compreso l'ingresso
 Nella GALLERIA i posti numerati di 400 sono riservati ai soli soci abbonati 750
 grandi poltrone, ordine 3 e 4 e 5.
 Alle ore 21 precise.
SERA 6° IN ABBONAMENTO
SERATA DI GALA
 Teatro illuminato a giorno
Prima rappresentazione
 DEI
GRANDOSI BALLI RUSSI
LA BOUTIQUE FANTASQUE
 Musica di G. Bizet - Orchestra di Ottorino Respighi
LES SYLPHIDES
 Musica di Chopin
SHEKERAZADE
 Musica di RIMSKY-KORSAKOW
 Coreografo **Leonide Massine**
 Direttore d'orchestra **Henri Defasse**
 Per esigenze artistiche non vengono concessi sù.
PREZZI
 Palchi di I e II ordine L. 6,00 - Palchi di III ordine L. 3,00
 Poltrone L. 1,00 - Poltroncine L. 30 - Anfiteatro L. 20
 (Tutto oltre l'ingresso)
Lire 12,50 - INGRESSO - Lire 12,50
Galleria } Posti numerati L. 5,00
 } Oltre l'ingresso di L. 5,00
 } Posti non numerati L. 5,00
 } Compreso l'ingresso
 Il momento del Teatro è aperto per le vendite dei biglietti dalla sera 11 anticorridano
 e poi nei giorni di rappresentazione e dalle ore 11 alle 11 nei giorni di riposo. Due
 "box" BIP - per comodità del pubblico - nella sala del pubblico, come
 elemento di primo vero rifugio, all'angolo CHIANI e MURAZZANI
 Piazza Venezia Palazzo delle Assicurazioni Generali.
 (Prezzi di vendita dei biglietti: 1000 lire, 500 lire, 250 lire, 100 lire, 50 lire)

TEATRO COSTANZI
 ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società in Accomandita - Impresa Lirica Ufficiale 1920-21 - ROMA
MARTEDI 4 Gennaio 1921, ore 21 precise
 (Sera di abbonamento)
SECONDA RAPPRESENTAZIONE
I BALLI RUSSI
 DIRETTI DA
SERGIE DE DIAGHILEV
CARNAYAL
SHEHERAZADE
LES SYLPHIDES
Danses Polovtsiennes
 du "PRINCE IGOR".
PREZZI
 Palchi di I e II Ordine Lire 12,50 - Palchi di III Ordine Lire 7,00
 Poltrone Lire 4,00 - Poltroncine Lire 2,00 - Anfiteatro Lire 1,50
LIRE 10,50 - INGRESSO - Lire 10,50
 (Tutto oltre l'ingresso)
Galleria } Posti numerati L. 5,00
 } Oltre l'ingresso di Lire 5,00
 } Posti non numerati L. 5,00
 } Compreso l'ingresso
 Per le vendite dei biglietti: 1000 lire, 500 lire, 250 lire, 100 lire, 50 lire

> 07.08
 Locandina del Teatro
 Costanzi, 14 gennaio 1921
 (Archivio Capitolino).

> 07.09
 Locandina del Teatro
 Costanzi, 15 gennaio 1921
 (Archivio Capitolino).

TEATRO COSTANZI
ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società in Accomandita - ROMA

STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1920-1921

Venerdì 14 Gennaio 1921
 Ore **20,30** precise
 (FUORI ABBONAMENTO)

**ULTIMA RAPPRESENTAZIONE
 A PREZZI POPOLARI**
dell'opera in 3 atti

**Tristano
 e Isotta**

di **RICCARDO WAGNER**
(Proprietà G. Riccardi e C.)

PERSONAGGI

Tristano	Maestri Catullo
Il Re Marke	Pinza Ezio
Isotta	Weidt Lucy
Kurvenaldu	Rossi Morelli Luigi
Bragania	Gramegna Anna
Melo	Pellegrino Arturo
Un pastore	Nardi Luigi
Un marinaio	Dè Petris Alfredo
Un pilota	

L'azione ha luogo: Atto I. In una sala sulla riva del fiume di Tristano - Atto 2. Nel castello di Re Marke in Cornovaglia. Atto 3. Nel castello di Tristano in Bretegua.

DANZE al 3° atto eseguite dalle **PRIME BALLERINE**
CIA - FORNAROLI e PLACIDA BATTAZZI
 in unione all'INTERO CORPO DI BALLO

Mestre Concertatore e Direttore d'Orchestra

Félix Weingartner

Maestri sostituti Benvenuti V., Borselli B., Ricci L., Roberti S., Arduini Romeo
Mastro del coro, Casoli A. - Soubrette, Farnesi G. Bonaventura - Borsolini A.
Direttore movimento scenico: ANSALDO PERICLE
Direttore musicista: Ugo Bonifazi - Elettrice Nambrotti Alessandra
Scenari: CHIAPPA - Attrezzi BANCATI
Scenari di Proprietà del Teatro

AVVISO

Per esigenze artistiche. Cominciato l'atto è vietato l'ingresso nella sala del Teatro. Non vengono concessi B/S.

PREZZI POPOLARI

Palchi di I e II ordine L. **1,20** - Palchi di III ordine L. **80**
 Poltrone L. **45** - Poltrone L. **15** - Anfiteatro L. **5**
(Tutto oltre l'ingresso)

Lire 5,50 - INGRESSO - Lire 5,50

Galleria } { } {

Posti numerati L. **4,00**
 Oltre l'ingresso di L. **3,00**
 Posti non numerati L. **4,00**
 Compreso l'ingresso

Il contratto del Teatro è aperto per la vendita dei biglietti dalle ore 10 sino a mezzanotte in sei giorni di rappresentazione e dalle ore 10 alle 12 nei giorni di riposo. Telescopio B/S. - Per comodità del pubblico la vendita dei biglietti secondo il sistema di prezzi verrà effettuata all'agenzia CHIARI e SOUMARIVA Piazza Venezia Palazzo delle Assicurazioni Generali.

Tipografia Italiana di Edizioni Via S. Anna al Corso, 31 - Roma

TEATRO COSTANZI
ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società in Accomandita - ROMA

STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1920-1921

Sabato 15 Gennaio 1921
 Ore **20,30** precise
SERA IN ABBONAMENTO

SECONDA RAPPRESENTAZIONE
dell'opera comica in un atto e 3 quadri

**LE ASTUZIE
 FEMMINILI**

ESUMAZIONE
(Come da convenzione con il Comune di Roma)
 Musica di **DOMENICO CIMAROSA**
 Recitativi ed Orchestrazioni di **OTTORINO RESPIGI**
 Coreografia e messa in scena di Leonide Massine
 Sipario e scene di José-Maria Sert
 eseguite da Vladimir et Violetta Polunin
 Costumi di José Maria Sert, eseguiti da Mlle Maria Muelle

Gon il Concorso della Compagnia dei BALLO RUSSI

DEBUTTI DA
SERGE DE DIAGHILEW
RESCUTORI
Kaschmann Giuseppe
Mafalda De Voltri - Zoia Rosowska - Ester Valazzi
Aurelio Anglada - Gino De Vecchi

GRANDISSIMO SUCCESSO
Precederà a GENERALE RICHIESTA

CARNAVAL
Ballo in un atto
 Musica di Schumann, Rimsky-Korsakov, Lindor et Tcheropine
 Orchestraz. coreograf. di M. Fokine - Scene e costumi di Leon Bekat

Seguirà la SECONDA RAPPRESENTAZIONE

IL CAPPELLO A TRICORNO

Ballo di Marietta Sierra tratto da una storiella di Alarcón
 Musica di Manuel De Falla - Coreografia di Leonide Massine
 Tullone dipinto da Fabio Picasso - Scenario di Picasso
 Eseguite da Vladimir et Violetta Polunin, costumi disegnati da Picasso
 ed eseguiti da C. Alías - Calzature di Frank

Coreografo: LEONIDE MASSINE
Direttore d'orchestra: HENRI DEFOSSE
Regisseur general SERGE GRIGORIEFF

PREZZI

Palchi di I e II ordine L. **3,50** - Palchi di III ordine L. **2,00**
 Poltrone L. **80** - Poltrone L. **40** - Anfiteatro L. **15**
(Tutto oltre l'ingresso)

Lire 10,50 - INGRESSO - Lire 10,50

Galleria } { } {

Posti numerati L. **5,00**
 Oltre l'ingresso di L. **3,00**
 Posti non numerati L. **5,00**
 Compreso l'ingresso

Il contratto del Teatro è aperto per la vendita dei biglietti dalle ore 10 sino a mezzanotte in sei giorni di rappresentazione e dalle ore 10 alle 12 nei giorni di riposo. Telescopio B/S. - Per comodità del pubblico la vendita dei biglietti secondo il sistema di prezzi verrà effettuata all'agenzia CHIARI e SOUMARIVA Piazza Venezia Palazzo delle Assicurazioni Generali.

Tipografia Italiana di Edizioni Via S. Anna al Corso, 31 - Roma

> 07.10

Locandina del Teatro Costanzi, 16 gennaio 1921 (Archivio Capitolino).

> 07.11

Locandina del Teatro Costanzi, 18 gennaio 1921 (Archivio Capitolino).

TEATRO COSTANZI
 ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società in Azionariato - ROMA

STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1920-1921

2 Domenica 16 Gennaio **2**
 RAPPRESENTAZIONI

Alle ore 16,45 prec.
 Fuori abbonamento

A Generale Richiesta
 A prezzi popolari

Ultima Rappresentazione Diurna
 Del dramma lirico in 4 atti di Meilhac e Halévy

CARMEN
 Musica di **GIORGIO BIZET**
 (Proprietà **SONZOGNO**)

ESECUTORI
 Matilde Bianco Sadun
 Cortis Antonio - Rossi Morelli Luigi

ALTRI ESECUTORI
 Monastir Nica - Porter Agnese - Torelli Lucia
 Nardi Luigi - Fiore Michele - Pellegrino Arturo

Mestre Interpreti e Direttore d'Orchestra

Felix Weingartner

Alle ore 20,45 prec.
 A Generale Richiesta
 A PREZZI POPOLARI

I Grandiosi Balli Russi
 DIRETTI DA
SERGE DE DIAGHILEW

CARNAVAL
 Ballo in un atto
 Musica di Schumann, Rimsky-Korsakow, Lindor et Tcheropkin
 Orchestra, coreograf. di M. Fokine - Scene e costumi di Leon Bakst

IL CAPPELLO A TRICORNO
 Ballo di Martinez Sierra tratto da una storiella di Alarcón
 Musica di Manuel De Falla - Coreografia di Leonide Massine

La Bottega fantastica
 Ballo in un atto - Musica di Gioacchino Rossini
 arrangiata ed orchestrata da Ottavino Respighi

GRANDI SUCCESSI
 Coreografo: **LEONIDE MASSINE**
 Direttore d'orchestra: **HENRI DEFOSSÉ**
 Regisseur general **SERGE GRIGORIEFF**

PREZZI POPOLARI
 Palchi di I. e II. ordine L. 120 - Palchi di III. ordine L. 80
 Poltrone L. 75 - Poltroncine L. 15 - Anfiteatro L. 5
 (Tutto oltre l'ingresso)

Lire 5,50 - INGRESSO - Lire 5,50

Galleria Posti numerati L. 4,00
 Oltre l'ingresso di L. 4,00
 Posti non numerati L. 4,00
 Compreso l'ingresso

Nota: DUENA: i bambini assoggettati di età non superiore ai sette anni ottengono l'ingresso gratuito, escluso il CARNAVAL.
 Il momento del Teatro è aperto per la vendita dei biglietti dalle ore 10, autorizzata per un giorno di "prezzo ridotto" e fino alle 10, alle 11 e nei giorni di opera. Teatro COSTANZI - Per comodità del pubblico in vendita dei biglietti sono ammessi di giorno varie stazioni: STAGIONE CHIARI e SOGHERATI a Piazza Venezia, Palazzo delle Assicurazioni Generali.

Tipografia Italiana di Edizione Via S. Agata 10, Roma

TEATRO COSTANZI
 ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società in Azionariato - ROMA

STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1920-1921

Martedì 18 Gennaio 1921
 Ore 20,30 precise
 Fuori abbonamento

Replica a Generale Richiesta
 A prezzi popolari

dell'opera comica in un atto e 3 quadri

LE ASTUZIE FEMMINILI
 Musica di **DOMENICO CIMAROSA**
 Recitativi ed Orchestrazioni di **OTTORINO RESPIGHI**

ESUMAZIONE
 (Come da convenzione con il Comune di Roma)

ESECUTORI
 Kaschmann Giuseppe
 Mafalda De Voltri - Zoia Rosowska - Ester Valazzi
 Aurelio Anglada - Gino De Vecchi

Con il Concorso della Compagnia dei **BABBI RUSSI**

DIRETTI DA
SERGE DE DIAGHILEW
GRANDISSIMO SUCCESSO

Precederà:
CARNAVAL
 Ballo in un atto
 Musica di Schumann, Rimsky-Korsakow, Lindor et Tcheropkin
 Orchestra, coreograf. di M. Fokine - Scene e costumi di Leon Bakst

Seguirà
IL CAPPELLO A TRICORNO
 Ballo di Martinez Sierra tratto da una storiella di Alarcón
 Musica di Manuel De Falla - Coreografia di Leonide Massine

Coreografo: **LEONIDE MASSINE**
 Direttore d'orchestra: **HENRI DEFOSSÉ**
 Regisseur general **SERGE GRIGORIEFF**

PREZZI POPOLARI
 Palchi di I. e II. ordine L. 120 - Palchi di III. ordine L. 80
 Poltrone L. 75 - Poltroncine L. 15 - Anfiteatro L. 5
 (Tutto oltre l'ingresso)

Lire 5,50 - INGRESSO - Lire 5,50

Galleria Posti numerati L. 4,00
 Oltre l'ingresso di L. 4,00
 Posti non numerati L. 4,00
 Compreso l'ingresso

La direzione del Teatro è aperta per la vendita dei biglietti dalle ore 10, autorizzata per un giorno di "prezzo ridotto" e fino alle 10, alle 11 e nei giorni di opera. Teatro COSTANZI - Per comodità del pubblico in vendita dei biglietti sono ammessi di giorno varie stazioni: STAGIONE CHIARI e SOGHERATI a Piazza Venezia, Palazzo delle Assicurazioni Generali.

Tipografia Italiana di Edizione Via S. Agata 10, Roma

> 07.12
 Locandina del Teatro
 Costanzi, 23 gennaio 1921
 (Archivio Capitolino).

> 07.13
 Locandina del Teatro
 Costanzi, 25 gennaio 1921
 (Archivio Capitolino).

TEATRO COSTANZI
 ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società di Amministrazione - ROMA

STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1920-1921

2 Domenica 23 Gennaio **2**
RAPPRESENTAZIONI
 (FUORI ABBONAMENTO)

A PREZZI POPOLARI
 Alle ore **19,45** precise

LES PAPILLONS
 (LE FARFALLE)

Ballo in un atto di Fokine
 Musica di Schumann, orchestrazione di Tcherephine
 Scenario di M. Duboujinsky, Costumi di L. Bakst
 Primosi: *Anna Jilj* - *Mme. Lohor Tchernikova*
Daria - *Anna Jilj* - *Lucia Savitska*
Anna - *M. Lohor Tchernikova*
 Vera Nemoljnova Klementovitch, Brwicksa Zaleswka
 Nemtinova, Slawitska, Savina
 Soumarokova, Albanova, Krasnova, Ewins, Edjinski-Antonov
PER LA PRIMA VOLTA IN ROMA

Seguirà a Generale Richiesta
 Opera comica in un atto e 3 quadri.

LE ASTUZIE FEMMINILI
 Musica di DOMENICO CIMAROSA
 Libretto ed Orchestrazioni di OTTORINO RESPIGHI
 Scene e danze composte da Leonide Massine
ESUMAZIONE
 (Come da convenzione con il Comune di Roma)
 Con il Concorso della Compagnia dei BALUBI RUSSI

PETROUCHKA
 Scene burlesche in 3 quadri di I. Strawinski et A. Benois
 Musica di IGOR STRAWINSKY
Il più grande successo della Compagnia dei Balub Russi

DI
SERGE DE DIAGHILEW
 Coreografo: LEONIDE MASSINE
 Direttore d'orchestra: HENRI DEFOSSÉ
 Regisseur general SERGE GRIGORIEFF

Alle ore **20,45** prec.

A Generale Richiesta
 Del dramma lirico in 4 atti di Meilhac e Halévy

CARMEN
 Musica di GEORGES BIZET
 (Proprietà SONZOGNO)
 REGISTRI

Matilde Bianco Sadun
 Cortis Antonio - Beus Augusto
 ALTRI REGISTRI
 Monastir Nica - Porter Agnese - Torelli Lucia
 Nardi Luigi - Fiore Michele - Pellegrino Arturo

Altre Rappresentazioni a Direzione d'Orchestra

Felix Weingartner

PREZZI POPOLARI
 Palchi di I e II ordine L. 120 - Palchi di III ordine L. 80
 Poltrone L. 25 - Poltroncine L. 15 - Anfiteatro L. 8
 (Tutto oltre l'ingresso)

Lire 5,50 - INGRESSO - Lire 5,50

Galleria
 Posti numerati L. 3,00
 Oltre l'ingresso di L. 4,00
 Posti non numerati L. 4,00
 Compreso l'ingresso

Il contratto del Teatro è spedito per le richieste dei biglietti dalla casa di amministrazione
 e tutti i giorni di rappresentazione e durante il resto dell'anno presso il Signor Teo
 Tosi R.E. - Dal martedì al sabato in viale de' Giglioli n. 10
 durante il primo mese dell'anno (L. 1211 e 1212) e successivamente
 Piazza Venezia Palazzo delle Assicurazioni Generali.
 Sped. in abb. post. n. 10220 Roma - 1921

TEATRO COSTANZI
 ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società di Amministrazione - ROMA

STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1920-1921

Martedì 25 Gennaio - Ore 21
 (FUORI ABBONAMENTO)

AI PREZZI POPOLARI
 concordati col Comune di Roma
Unica Rappresentazione
 dell'opera comica in un atto e 3 quadri

Le astuzie femminili
 Musica di DOMENICO CIMAROSA
 Libretto ed Orchestrazioni di OTTORINO RESPIGHI
 Scene e danze composte da Leonide Massine
ESUMAZIONE
 (Come da convenzione con il Comune di Roma)

Kaschmann Giuseppe
 Mafalda De Voltri - Zoia Rosowska - Ester Valazzi
 Aurelio Anglada - Gino De Vecchi
 Con il Concorso della Compagnia dei BALUBI RUSSI

DI
SERGE DE DIAGHILEW
 Precederà a Generale Richiesta

LES PAPILLONS
 (LE FARFALLE)

Ballo in un atto di Fokine
 Musica di Schumann, orchestrazione di Tcherephine
 Scenario di M. Duboujinsky, Costumi di L. Bakst
 Primosi: *Anna Jilj* - *Mme. Lohor Tchernikova*
Daria - *Anna Jilj* - *Lucia Savitska*
Anna - *M. Lohor Tchernikova*
 Vera Nemoljnova Klementovitch, Brwicksa Zaleswka
 Nemtinova, Slawitska, Savina
 Soumarokova, Albanova, Krasnova, Ewins, Edjinski-Antonov
PER LA PRIMA VOLTA IN ROMA

Seguirà

La Bottega Fantastica
 Ballo in 1° atto - Musica di Gioacchino Rossini
 Orchestrata da Ottorino Respighi

Grandi Successi
 Coreografo: LEONIDE MASSINE
 Direttore d'orchestra: HENRI DEFOSSÉ
 Regisseur general SERGE GRIGORIEFF

PREZZI POPOLARI
 Palchi di I e II ordine L. 100 - Palchi di III ordine L. 60
 Poltrone L. 25 - Poltroncine L. 15 - Anfiteatro L. 8
 (Tutto oltre l'ingresso)

Lire 4,00 - INGRESSO - Lire 4,00

Galleria
 Posti numerati L. 3,00
 Oltre l'ingresso di L. 4,00
 Posti non numerati L. 4,00
 Compreso l'ingresso

Il contratto del Teatro è spedito per le richieste dei biglietti dalla casa di amministrazione
 e tutti i giorni di rappresentazione e durante il resto dell'anno presso il Signor Teo
 Tosi R.E. - Dal martedì al sabato in viale de' Giglioli n. 10
 durante il primo mese dell'anno (L. 1211 e 1212) e successivamente
 Piazza Venezia Palazzo delle Assicurazioni Generali.
 Sped. in abb. post. n. 10220 Roma - 1921

> 07.14

Locandina del Teatro
Costanzi, 27 gennaio 1921
(Archivio Capitolino).

> 07.15

Locandina del Teatro
Costanzi, 30 gennaio 1921
(Archivio Capitolino).

TEATRO COSTANZI
ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società in Accomandita - ROMA

STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1920-1921

Ultima Rappresentazioni dei Grandiosi Balli Russi

REPETUTE DA
SERGE DE DIAGHILEW

Giovedì 27 Gennaio 1921
Ore 21 precise
Fuori abbonamento

**A PREZZI POPOLARI
PRIMA RAPPRESENTAZIONE**

THAMAR

Dramma coreografico in un atto di Leon Bakst
Musica di **Balakirow**
Scene e danze composte e regolate da Michel Fokine
Scenario di Carbey e Londexkine
Costumi disegnati dalla Signorina Muelle

NUOVO PER ROMA

Precederà a Grande Richiesta

PETROUCHKA

Scene burlesche in 4 quadri di A. Strawinski et A. Benois
Musica di **IGOR STRAWINSKY**
Il più grande successo della Compagnia dei Balli Russi

Seguirà

SCHEHERAZADE

Coreografia in un atto di Michel Fokine e Leon Bakst
Musica di Rimsky-Korsakow
Scenari e danze di Michel Fokine - Costumi disegnati da L. Bakst

Grandi Successi

Coreografo: **LEONIDE MASSINE**
Direttore d'orchestra: **HENRI DEFOSSE**
Regisseur general **SERGE GRIGORIEFF**

PREZZI POPOLARI
Palchi di I e II ordine L. 100 - Palchi di III ordine L. 60
Poltrone L. 20 - Poltroncine L. 10 - Anfiteatro L. 5
(Tutto oltre l'ingresso)

Lire 5,50 - INGRESSO - Lire 5,50

Galleria } Posti numerati L. 4,00
 } Oltre l'ingresso di L. 4,00
 } Posti non numerati L. 4,00
 } Compreso l'ingresso

Il programma del Teatro è aperto per la vendita dei biglietti dalle ore 10, anziché dalle 12, e i biglietti di abbonamento e posti per 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110, 120, 130, 140, 150, 160, 170, 180, 190, 200, 210, 220, 230, 240, 250, 260, 270, 280, 290, 300, 310, 320, 330, 340, 350, 360, 370, 380, 390, 400, 410, 420, 430, 440, 450, 460, 470, 480, 490, 500, 510, 520, 530, 540, 550, 560, 570, 580, 590, 600, 610, 620, 630, 640, 650, 660, 670, 680, 690, 700, 710, 720, 730, 740, 750, 760, 770, 780, 790, 800, 810, 820, 830, 840, 850, 860, 870, 880, 890, 900, 910, 920, 930, 940, 950, 960, 970, 980, 990, 1000.

TEATRO COSTANZI
ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società in Accomandita - ROMA

STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1920-1921

2 Domenica 30 Gennaio **2**
RAPPRESENTAZIONI
Fuori abbonamento
Alle ore 16,45 precise

**UNICA Rappresentaz. DIURNA
AI PREZZI POPOLARI**
concordati col Comune di Roma
Del dramma lirico in 4 atti di **Melhaec e J. Halévy**

CARMEN
Musica di **GIORGIO BIZET**
(Proprietà **SONZOGNO**)
ESECUTORI
Matilde Bianco Sadun
Cortis Antonio - Beuf Augusto
ALTRI ESECUTORI
Piave Emilia - Porter Agnese - Torelli Lucia
Nardi Luigi - Fiore Michele - Pellegrino Arturo

Mestre Conziatore e Direttore d'Orchestra

Teofilo De Angelis

PREZZI POPOLARI
Palchi di I e II ordine L. 100 - Palchi di III ordine L. 60
Poltrone L. 20 - Poltroncine L. 10 - Anfiteatro L. 5
(Tutto oltre l'ingresso)

Lire 4,00 - INGRESSO - Lire 4,00

Galleria } Posti numerati L. 2,00
 } Oltre l'ingresso di L. 3,00
 } Posti non numerati L. 3,00
 } Compreso l'ingresso

La DIERNA è l'unico spettacolo di cui non si ripete il nome nel programma generale, perché la DIERNA.

Ore 21 precise

**A Prezzi Popolari
PRIMA RAPPRESENTAZIONE**

PULCINELLA

Balletto-opera in un atto di **IGOR STRAVINSKY**
ispirato dalla musica di **St. Hai Pergolesi**
Coreografia di **Leonide Massine** - Costumi di **Piccaro**
Scenari di **Wladimir et Violetta Poluine**

Personaggi
Pulcinella M. Leonide Massine
Pumpinella M. Mme Irena Sikola
Prudenza M. Mme Lubov Tebrantseva
Rosetta M. Mme Vera Semakova
Furbo M. Leonid Warkawsky
Cattolico M. Simeonow-Izraelowsky
Fiordino M. Tolstuch Sierinsky
Il Dottore M. Nicolas Zverew
Tartaglia M. Simeonow-Konstanty
Quattro pianti Pulcinella MM. Bourman, Glemowsky,
Micholinski, Loukine

ARTISTI DI CANTO Zola Rosowska - Aurora Angiola - Gino De Vacchi

Precederà:

THAMAR

Dramma coreografico in un atto di Leon Bakst
Musica di **Balakirow**
Scene e danze composte e regolate da Michel Fokine
Scenario di Carbey e Londexkine
Costumi disegnati dalla Signorina Muelle

NUOVO PER ROMA

Seguirà l'ULTIMA DEFINITIVA REPLICA

La Bottega fantastica

Ballo in un atto - Musica di Gioacchino Rossini
Orchestra da Ottorino Respighi

Coreografo: **LEONIDE MASSINE**
Direttore d'orchestra: **HENRI DEFOSSE**
Regisseur general **SERGE GRIGORIEFF**

PREZZI POPOLARI
Palchi di I e II ordine L. 100 - Palchi di III ordine L. 60
Poltrone L. 20 - Poltroncine L. 10 - Anfiteatro L. 5
(Tutto oltre l'ingresso)

Lire 5,50 - INGRESSO - Lire 5,50

Galleria } Posti numerati L. 4,00
 } Oltre l'ingresso di L. 4,00
 } Posti non numerati L. 4,00
 } Compreso l'ingresso

Il programma del Teatro è aperto per la vendita dei biglietti dalle ore 10, anziché dalle 12, e i biglietti di abbonamento e posti per 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110, 120, 130, 140, 150, 160, 170, 180, 190, 200, 210, 220, 230, 240, 250, 260, 270, 280, 290, 300, 310, 320, 330, 340, 350, 360, 370, 380, 390, 400, 410, 420, 430, 440, 450, 460, 470, 480, 490, 500, 510, 520, 530, 540, 550, 560, 570, 580, 590, 600, 610, 620, 630, 640, 650, 660, 670, 680, 690, 700, 710, 720, 730, 740, 750, 760, 770, 780, 790, 800, 810, 820, 830, 840, 850, 860, 870, 880, 890, 900, 910, 920, 930, 940, 950, 960, 970, 980, 990, 1000.

> 07.16

Locandina del Teatro
Costanzi, 2 febbraio 1921
(Archivio Capitolino).

> 07.17

Locandina del Teatro
Costanzi, 4 febbraio 1921
(Archivio Capitolino).

TEATRO COSTANZI
ROMA — Impresa Teatro Costanzi — Società in Accomandita — ROMA

STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1920-1921

Mercoledì 2 Febbraio 1921
SERA 17° IN ABBONAMENTO

Prima Rappresentazione Straordinaria
di

GENEVIEVE VIX
nel dramma musicale in un atto di *Oscar Wilde*
tradotto da *Alessandro Levaington*:

SALOMÉ
Musica di **RICCARDO STRAUSS**
PROFANIZZATA

Geneviève Vix
Crabbé Armando

Erode
Erodiade, di lui sposa
Jokanaan, profeta
Naraboth, giovane centurione
Il paggio d'Erodiade
Cinque Giudei
Due Nazzereni
Due soldati
Popolani di Cappadocia
Uno schiavo

Gramegna Anna
Rossi Morelli Luigi
Nardi Luigi
Galeffi Maria
Nardi Luigi
Palai Nello
Riadnoi Emanuele
Said Michele
Pellegrino Arturo
Pinza Ezio
Beccaria Carlo
Fiore Michele
Valazzi Luigi
Dado Filippo
Torelli Lucia

La scena ha luogo sull'ampia terrazza nella reggia d'Erode.

Maestro Concertatore • Direttore d'Orchestra
Edoardo Vitale
Maestri sostituiti: **Benvenuti U.**, **Borselli R.**, **Ricci L.**, **Ruberli S.**, **Ardani Romeo**
Maestro del coro: **Cassoli A.** - Sopperitori: **Paseri G.** - Regisseur - **Borselli A.**
Direttore movimento scenico: **ANSALDO PERICLE**
Direttore musicazioni Orchestre: **Borsicelli - Fiorista Sambonetti Alessandro**
Sintonia: **CHIAPPA** - Altimetri: **RANATI**
Scena di Proprietà del Teatro

Seguirà

Petrouchka
Scena burlesca in 4 quadri di **L. Stravinski et A. Benois**
Musica di **IGOR STRAWINSKY**
Il più grande successo della Compagnia dei Balli Russi
Coreografo: **LEONIDE MASSINE**
Direttore d'orchestra: **HENRI DEFOSSÉ**
Regisseur general **SERGE GRIGORIEFF**

Per esigenze artistiche non vengono ceduti più.
Il prezzo delle opere con l'ingegnere dell'opera è bello come veduto nell'affissione del Teatro

PREZZI
Palchi di I e II ordine L. 600 - Palchi di III ordine L. 300
Poltrone L. 100 - Poltroncine L. 50 - Anfiteatro L. 20
(Tutto oltre l'ingresso)

Lire 12,50 — INGRESSO — Lire 12,50

Galleria } Posti numerati L. 5,00
} Oltre l'ingresso di L. 5,00
} Posti non numerati L. 5,00
} Compreso l'ingresso

Il servizio del Teatro è aperto per la vendita dei biglietti dalle ore 10 antimeridiane e per un'ora di rappresentazione e dalle ore 10 alle 12 per un'ora di riposo. Teatino BELLUCCI. Per comodità del pubblico si consiglia di acquistare i biglietti senza attendere il giorno della rappresentazione all'agenzia **CHIARI e ROMANINI** Piazza Venezia, Palazzo delle Assicurazioni Generali.

Spedite in busta chiusa a: **Teatro Costanzi, Roma**

TEATRO COSTANZI
ROMA — Impresa Teatro Costanzi — Società in Accomandita — ROMA

STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1920-1921

Gentilmente concesso
DALLA SIGNORA
EMMA CARELLI

Venerdì 4 Febbraio 1921
Alle ore 21 precise

GRANDE SERATA DI BALLI RUSSI
DELLA COMPAGNIA
di

SERGE DE DIAGHILEW
A beneficio dei Profughi Russi
Si rappresenterà:

LES PAPILLONS
(LE FARFALLE)
Ballo in un atto di Fokine Musica di Schumann
Scenario di M. Dubouinsky. Costumi di L. Bakst
Mme Lubov Tchernichova, M. Leon Wozzokovsky

PETROUCHKA
Scena burlesca in 4 quadri di **L. Stravinski et A. Benois**
Musica di **IGOR STRAWINSKY**
Mme Lydia Sokolova, M. Leon Wozzokovsky
Nicolas Zverev

LES SYLPHIDES
Rivista romantica in un atto di Michel Fokine
Musica di Chopin - Danze composte da M. Michel Fokine
Messa in scena di A. Sacrezzi Costumi di Alexandre Benois
Mme Lubov Tchernichova, Lydia Sokolova
Tara Nemichinova, M. Stanislas Dzhovovsky

SCHEHERAZADE
Coreografia in un atto di Michel Fokine e Leon Bakst
Musica di Rimsky-Korsakov
Scenarie danze di Michel Fokine Costumi disegnati da L. Bakst
Mme Lubov Tchernichova, Nicolas Zverev
Coreografo: **LEONIDE MASSINE**
Direttore d'orchestra: **HENRI DEFOSSÉ**
Regisseur general **SERGE GRIGORIEFF**

PREZZI
Palchi di I e II ordine L. 600 - Palchi di III ordine L. 300
Poltrone L. 100 - Poltroncine L. 50 - Anfiteatro L. 25
(Tutto oltre l'ingresso)

Lire 12,50 — INGRESSO — Lire 12,50

Galleria } Posti numerati L. 4,00
} Oltre l'ingresso di L. 4,00
} Posti non numerati L. 4,00
} Compreso l'ingresso

Il servizio del Teatro è aperto per la vendita dei biglietti dalle ore 10 antimeridiane e per un'ora di rappresentazione e dalle ore 10 alle 12 per un'ora di riposo. Teatino BELLUCCI. Per comodità del pubblico si consiglia di acquistare i biglietti senza attendere il giorno della rappresentazione all'agenzia **CHIARI e ROMANINI** Piazza Venezia, Palazzo delle Assicurazioni Generali.

Spedite in busta chiusa a: **Teatro Costanzi, Roma**

> 07.18

Locandina del Teatro
Costanzi, 5 febbraio 1921
(Archivio Capitolino).

TEATRO COSTANZI
ROMA - Impresa Teatro Costanzi - Società di Accomandita - ROMA

STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1920-1921

Sabato 5 Febbraio 1921
Alle ore **21** precise
(Sera **19** in abbonamento)

Seconda Rappresentazione Straordinaria
di
GENEVÈVE VIX
nel dramma musicale in un atto di Oscar Wilde
tradotto da Alessandro Lecchiington:

SALOMÈ
Musica di **RICCARDO STRAUSS**
Protagonista
Geneviève Vix
Crabbé Armando

<p>Erodiade, di lui sposa Jokanaan, profeta Narrobath, giovane centurione Il paggio d'Erodiade</p> <p>Cinque Giudei</p> <p>Due Nazzareni</p> <p>Due soldati</p> <p>Popolana di Cappadocia Uno schiavo</p>	<p>Erode Gramegna Anna Rossi Morelli Luigi</p> <p>Nardi Luigi Galeffi Maria Nardi Luigi Palai Nello Riadnol Emanuele Said Michele Pallegri Arturo Pinza Ezio Beccaria Carlo Fiore Michele Valazzi Luigi Dadò Filippo Torelli Lucia</p>
---	---

La scena ha luogo sull'ampia terrazza nella reggia d'Erode.

Madrina Concertatore e Direttore d'Orchestra
Edoardo Vitale

Maestri sostituti: **Benedetti G.**, **Borselli P.**, **Ricci L.**, **Rubini S.**
Ardini Romeo

Maestro del coro: **Consoli A.** - Soggetti: **Pasori G.** - Regisseur: **Berterio A.**

Direttore movimento scenico: **ANSALDO PERICLE**
Disegno macchine: **Orsato Brunelotti** - Pitture: **Namburetti Alessandro**
Scenari: **CHIAPPA** - Attori: **BANCAI**
Scenari di Proprietà del Teatro

Seguirà l'Ultima Definitiva Rappresentazione dei **Ballet Russi**

DIRITTI DA
SERGE DE DIGHIEV

SCHEHEREZATE

Coreografia in un atto di Michel Fokine e Leon Bakst
Musica di Rimsky-Korsakov
Scenari danze di Michel Fokine - Costumi disegnati da L. Bakst
Coreografo: **LEONIDE MASSINE**
Direttore d'orchestra: **HENRI DEFOSSÉ**
Regisseur general **SERGE GRIGORIEFF**

PREZZI

Paichi di I. e II. ordine L. **350** - Paichi di III. ordine L. **200**
Poltrone L. **60** - Poltroncine L. **20** - Amphiteatro L. **15**
(Tutto oltre l'ingresso)

Lire 10.50 - INGRESSO - Lire 10.50

Galleria Posti numerati L. **5.00**
Oltre l'ingresso di L. **5.00**
Posti non numerati L. **5.00**
Compreso l'ingresso

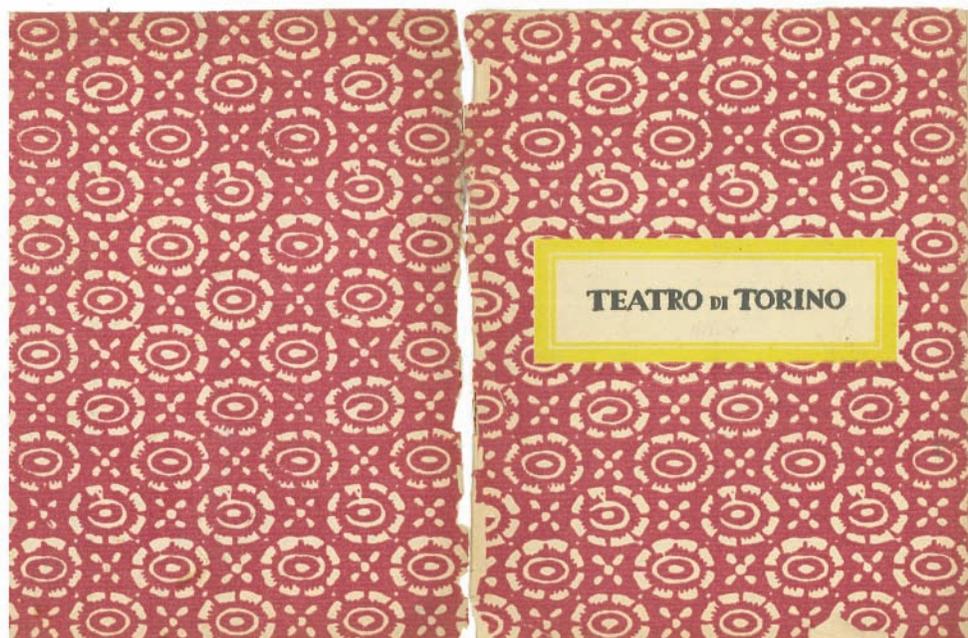
Il concerto del Teatro è aperto per la vendita dei biglietti dalle ore 10, ad eccezione
di per i biglietti di rappresentazione e dopo ore 10, alle 12, con questi di dopo l'ora
della RUC. Per vendita del pubblico la vendita dei biglietti come
sopra di prezzi sono effettuate all'agenzia **GRILLI e MARCHIA**
Piazza Venezia Palazzo delle Assicurazioni Generali.

Vignola, Istituto di Pubblicità Via S. Agostino 101, Roma

8. La tournée del 1926-1927

> 08.01

Programma generale della
stagione dei Ballets Russes
al Teatro di Torino 1926
(Archivio Alberto Basso)



I Balletti Russi di Sergio di Diaghilev.

Sergio Paulovitch di Diaghilev nacque nel governatorato di Novgorod il 19 marzo 1872. Studiò diritto a Pietrogrado e musica con Sokolov e Liadov; fu critico d'arte e giornalista; organizzò dal 1898 al 1904 varie esposizioni di arte moderna, finché nel 1907 si dedicò interamente alla musica e al teatro; ma la fama europea di questo artista e animatore di artisti sorse a Parigi nel 1909 quando per la prima volta la perfezione tecnica, il gusto, la bellezza, l'ardimento nella novità della esotica carovana dei Balletti Russi da lui creata e guidata suscitò l'entusiasmo del pubblico occidentale.

Data, questa, singolarmente importante non solo nella storia di un genere teatrale, non solo nell'indirizzo di una tendenza musicale e di una scuola scenografica, ma anche nell'orientamento di quella nuova pittura e di quella nuova letteratura che appunto intorno agli anni novantistici (per dirla secondo il sistema cronologico russo) andavano maturandosi fra il cadere dell'ultimo impressionismo e del postremo realismo ed il nascere del pensiero estetico dell'immediato anelaguer. Arte della narrazione ed arte della decorazione risentono ancor oggi, in certo ibridismo di grotteschi, in certi raffinamenti sinuosi della sensibilità e lascive spiritualistiche, di quella barbara e sfrenata orgia di musiche e di colori che dalla patria dell'autore di *Taras Bulba* dilagò nei paesi d'Europa come una cavalcata di paletri mongolici sferzati dal vento della steppa, lasciando stupefatti gli eredi di una tradizione artistica moderata e composta.

La prima stagione dei Balletti Russi al Théâtre du Châtelet di Parigi si annunciò dunque in principio come un trionfo incontrastato. Del resto Sergio di Diaghilev non era qui uno sconosciuto. Grande autorità egli aveva acquistato organizzando la mostra della pittura storica russa in quel torno di tempo in cui all'Opéra si davano i grandi concerti sinfonici di musica russa e il *Boris Godunoff* intonava nell'interpretazione di Chaliapine. Nel 1909 il cartellone dello Châtelet recava, insieme alle opere di Rimsky-Korssakov e di Borodine, i tre Balletti *Le Pavillon d'Armide*, *Clopatre*, *Les Sphérides*; e sfilavano dinanzi agli spettatori i grandi maestri della danza Michele Fokine, Nijansky, Anna Pavlova, Karali e Karavina, la Smirnova, Bolm, Monakov, ed altri ancora: complesso incomparabile che Tcherépaine e Arensky avevano fuso nel ritmo e il grande mago Léon Bakst armonizzato fra la profusione organica delle luci e dei colori. E un'altra rivelazione doveva colpire per merito del Diaghilev quell'anno il pubblico parigino: Ida Rubinstein, celebrata poi fino all'apoteosi nell'elogio e nell'opera di Gabriele d'Annunzio. L'anno dopo i Balletti Russi

passavano all'Opéra con due capolavori: *Scheherazade*, creazione di Balak e Fokine sulla *Suite* di Rimsky-Korssakov, e l'*Oïseua de Feu*, scritto apposta per Diaghilev da Stravinsky; così la rinnovata arte del balletto si faceva suscitatrice della fantasia dei giovani compositori; e contemporaneamente, per merito dell'originale animatore, Parigi, e quindi l'Europa, veniva a conoscenza di una schiera di pittori russi di grande talento, nettamente caratterizzati da differenti maniere, quali Nicola Roerich, Alessandro Benois, Golovine, Ansfeld. Ma ciò che specialmente seduceva il pubblico era la fusione perfetta di tutti i disparati elementi del balletto contemporaneo in una unità artistica indissolubile. E questa fusione, tanto difficile da ottenersi in teatro, che diede origine allo stile dei Balletti Diaghilev e divenne la nota dominante di codesti spettacoli che già rivelavano un mondo nuovo nel campo dell'arte teatrale e coreografica, e per i quali, anche coloro che in principio avevano protestato contro l'adattamento delle pagine di Rimsky-Korssakov ad uno scopo diverso da quello del musicista, dovevano poi riconoscere, come Pierre Lalo, di trovarsi di fronte ad una delle più straordinarie manifestazioni che mai i Russi avessero prodotto.

Fino al 1915 la *troupe* di Diaghilev, ora all'Opéra, ora ai teatri dello Châtelet e dei Campi Elisi, continuò ad offrire visioni di magnificenza. Nel 1911 era la volta di *Petrushka*, tentativo rischiosissimo di Stravinsky e di Benois di creare un balletto prettamente russo: tentativo che si risolse in un successo travolgente, in onore del quale — alla fine della stagione — Jean Cocteau scriveva parole nostalgiche, quasi come per un incantesimo svanito. Contemporaneamente, educata dal Diaghilev, Ida Rubinstein rappresentava il mistero dannunziano del *Martirio di San Sebastiano*. L'anno dopo Diaghilev aveva la accortezza di associare all'opera sua quella di musicisti non russi, e così Debussy e Ravel (*L'Après-midi d'un Faune*, *Daphnis et Chloé*) venivano a far parte dei suoi collaboratori: perché questa duttilità di spirito e rapida percezione dell'opportuno furono sempre caratteristiche del geniale organizzatore. Il 1913 vide rinascere, accanto ai Balletti, le opere russe che anni prima avevano affascinato gli spettatori, e fu rivelato un altro capolavoro, *Kovanchina*, di Musorgsky; nel '14 fu la volta di Strauss (*La légende de Joseph*); e nel '15, malgrado il turbine del conflitto mondiale, Diaghilev riuscì ad incatenare ancora il suo pubblico. In seguito tutti i suoi sforzi conversero a mantenere la compagnia da lui creata; e fu allora che Picasso entrò in scena, nuovo elemento prezioso, apportatore di motivi ironici che subentrarono allo sfarzo barbarico.

Spirito aperto a tutte le correnti del suo tempo, Diaghilev si guarda dal ripetersi. Eceolo nel 1919-20 rivolgersi a Manuel De Falla per *Il Tricorno*, cui Picasso appresta le scene; ripiegarsi verso l'antico e togliere da Rossini i motivi per la *Boutique Fantastique* che Derain inquadra nelle sue figurazioni paradossali e grottesche, e valersi quindi opportunamente di Matisse per *Le Rossignol*: Bakst, Benois, Roerich lavorano ancora per lui, ma egli s'è fatto eclettico, e prende il meglio dovunque lo trovi.

Ed è preclaramente questa agilità nella scelta, questo sapere ora incitare ed ora seguire, ora comandare ed ora obbedire alle esigenze artistiche presenti, che hanno salvato Diaghilev nel momento in cui l'arte sua sembrava esitare.

Negli anni del cubismo, eccolo subito tentare un'applicazione al balletto delle concezioni cubiste ed affidare al più audace dei coreografi, a Leonida Massine, la messa in scena di *Parade*, soggetto di J. Cocteau con musica di E. Satie e scenari di Picasso: tentativo invero non troppo felice perché *Parade* fu fischiala quantunque un poeta e un critico dell'intelligenza di Guillaume Apollinaire dichiarasse questo balletto « punto di partenza di una serie di manifestazioni di quello Spirito Nuovo che, trovando ora occasione di palesarsi, non potrà non sedurre i raffinati, e dà segno di sconvolgere da capo a fondo arti e costumi »; ma tentativo che dimostra la vigile attenzione del Diaghilev a rinnovarsi di continuo.

Fu questo il tempo anche delle grandi *tourées* in America, in Spagna e in Italia. L'arte russa è penetrata fra noi come una carica di Cosacchi — scriveva un critico newyorkese — e più ancora della sanguinosa guerra ha cacciato l'arte tedesca che appassiva la nostra estetica dagli atrii degli alberghi ai seggi dei nostri senatori. Ma specialmente in Italia i Balletti Russi crearono un movimento vasto e significativo: in Italia, dove dal Massine fu studiata la realizzazione plastica, colorita, movimentata di tutto ciò che la giovinezza più audace aveva concepito in musica ed in pittura.

Ora in Italia, ov'egli ebbe l'ispirazione del *Pulcinella* ed impulso a rinfrescare la sua arte con lo studio dell'opera italiana del Settecento, Diaghilev ritorna recando insieme ai più famosi balletti dell'antico repertorio quelli nuovissimi che ebbero mesi fa successo clamoroso a Parigi ed a Londra: *Les Matelots* di C. Auris, *Les Biches* di F. Pontenc, e *Baraban* del nostro Vittorio Rieti. Il suo sforzo d'oggi è quello di adattare sempre più, nel balletto, soggetto, danza, figurazione, scenario, costume all'espressione musicale. Oggi egli si è fatto singolarmente obbediente al musicista, ed anche in questo nuovo atteggiamento del suo ingegno ci prepara le più bizzarre sorprese.

RAPPRESENTAZIONI STRAORDINARIE
AL TEATRO DI TORINO

DEI
BALLETTI RUSSI

DI
SERGE DE DIAGHILEW

60 DANZATRICI E DANZATORI

Direttore d'orchestra: D. E. INOHELBRECHT
Maestro del Ballo: O. BALANCHINE

ZÉPHYR ET FLORE - LES BICHES - CARNAVAL -
BARABAU
LA BOUTIQUE FANTASQUE - CONTES RUSSES -
LE LAC DES CYGNES
PÉTROUCHKA - L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE
LE TRICORNE - DANSES POLOVTSIENNES DU
" PRINCE IGOR „ - LES MATELOTS

ZÉPHYR ET FLORE

Balletto in tre quadri di BORIS KOCHNO
Musica di WLADIMIR DUKELSKY
Scene e costumi di GEORGES BRAQUE
Coreografia di L. MASSINE
Scene eseguite dal principe A. SCHERVACHIDZE

Flora - Zéfiro (sposo di Flora) - Boreo (fratello di Zéfiro) - Le Muse.

La scena si svolge nell'Olimpo.

- Scena I. — Concerto di Muse e Apparizione di Boreo che si schermisce dagli allettamenti delle Muse e cerca Flora.
- Scena II. — Entrata di Zéfiro e di Flora. Valse. — Boreo, innamorato di Flora interviene per dividere i due sposi.
- Scena III. — Collin-Mallard, gioco ideato da Boreo per allontanare Zéfiro (Zéfiro, Boreo e le Muse).
- Scena IV. — Flora partecipa al gioco e cade nelle braccia di Zéfiro; ma Boreo, geloso, interviene e trascina via Zéfiro che avendo gli occhi bendati lo scambia per Flora, sì che Boreo, non visto da Flora, lancia una freccia al fratello.
Svaggi delle Muse. Le Muse entrano in scena ed eseguiscano le loro variazioni di danze con Flora, quindi la lasciano sola.
- Scena V. — Boreo accorre e stringe da presso Flora che lo respinge. Flora sviene e Boreo fagge nel momento in cui....
- Scena VI. — ...i Portatori recano sull'Olimpo Zéfiro ferito dal fratello.
- Scena VII. — Piante delle Muse e di Flora che accorre presso Zéfiro inanimato.
- Scena VIII. — Convalescenza di Zéfiro. Zéfiro si rianima ed eseguisce la sua danza. Le Muse avvicinano le braccia degli sposi perchè non abbiano mai più a separarsi.
- Scena IX. — Epilogo. Zéfiro e Flora si allontanano abbandonando Boreo che vien punito con l'amore delle Muse dell'altro suo colpevole amore.

LES BICHES

Balletto in un atto
Musica di FRANCIS POULENC
Coreografia di B. NIJINSKA
Velario, scene e costumi di MARIE LAURENCIN
Scene eseguite dal principe SCHERVACHIDZE
Costumi eseguiti da VERA SOUDEIKINE

Rondò - Canzone danzata - Adagietto - Gioco - Rag-Mazurka - Andantino -
Canzone danzata - Finale.

CARNAVAL

Balletto in un atto
Musica di R. SCHUMANN
Scene e costumi di L. BAKST
Coreografia di M. FOKINE.

*Colombina - Chiarina - Estrella - Faefalla - Arlecchino - Pierrot - Eusebio -
Florestano - Pantalone.*

Intorno a questo tema fertile e tradizionale e sulla musica suggestiva di Schumann gli autori hanno ricamato un intrigo leggero, una serie di episodi d'amore che si svolgono durante una festa di maschere.

Silvano Pierrot e Arlecchino ingannato che soffre, Pamalone raggirato, il romantico Eusebio, l'impulsivo Florestano; la sentimentale Chiarina e la turbolenta Estrella; tutta, insomma, la galanteria amorosa di un galo carnevale, gaio d'una galezza un po' sentimentale.

BARABAU

Balletto in un atto con coro
 Libretto e musica di VITTORIO RIETI
 Bozzetti e costumi di MAURICE UTRILLO
 Coreografia di GEORGES BALANCHINE
 Scene eseguite dal principe A. SCHERVACHIDZE

Barabau - Un sergente - Prima contadina - Serventi di Barabau - Contadina - Soldati - Contadini.

Il soggetto di questo balletto è stato ispirato da una menia popolare italiana: "Barabau, perchè sei morto? - Pane e vino non ti mancava; - L'insalata l'avevi nell'orto; - Barabau, perchè sei morto? ..."

Il velario s'apre su una festa di contadine e di contadini, amici di Barabau, che fan gazzarra nell'orto di quest'ultimo. Ma tutto giunge un manipolo di soldati comandati da un sergente. I nuovi venuti, vedendo l'abbondanza che regna nell'orto di Barabau, vi si gettano, mettono tutto a sacco, mangiandola, bevendo, saccheggiando e devastando. Barabau è impotente a difendersi, ed i soldati improvvisano una danza sul campo di battaglia, cui partecipano prima il sergente e poi le ragazzotte del villaggio; e siccome Barabau non la finisce più di lagnarsi, lo costringono a ballare anche lui. Allora il disgraziato, un po' per la paura un po' per giocar d'astuzia, finge d'esser morto. Costernati, i contadini lo trasportano in mesto corteo fino alla chiesa mentre il coro canta il canto funebre.

Ai soldati ormai non resta che andarsene. Il sergente raduna i suoi uomini mezzo ubriachi, e tutti partono. Allora, vistosi solo, Barabau riuscita, esce dalla chiesa ed è portato in trionfo dai contadini che lo riconducono a casa.

LA BOUTIQUE FANTASQUE

Balletto in un atto
 Musica di G. ROSSINI, ridotta e orchestrata da O. RESPIGHI
 Velario, scene e costumi di A. DERAÏN
 Coreografia di L. MASSINE.

Il bottegaio - Il suo commesso - Un ladro - Una vecchia signorina inglese - La sua amica - Un americano - Sua moglie - Il loro figlio - La loro figlia - Un mercante russo - Sua moglie - I loro figli - Le loro figlie - Danzatori di Tarantella - Mazurka: La Donna di Quadri, La Donna di Fiori, Il Re di Picche, Il Re di Cuori - Lo snob - Il venditore di meloni - Un capo cosacco - I cosacchi - Una ragazza cosacca - Caccioli danzanti - Danzatori di caucasi - Dodici amiche.

La scena si svolge nel 1865.

Numerosi acquirenti entrano nella piccola bottega di un venditore di bambole che mostra loro le ultime novità. Il mercante mette in evidenza dei danzatori di tarantella, dei «gommeux», alcune piccole venditrici di strada, il re e le regine del gioco delle carte, due cani, dei cosacchi e specialmente una coppia di ballerini da caffè-concerto. Molti clienti, specialmente turisti, acquistano papaveri. Fra i clienti è pure una signora inglese, una famiglia di americani, numerosi russi della ricca borghesia. Tutti sono presi d'ammirazione per i due danzatori da caffè-concerto, che trovano sempre un nuovo acquirente. Dopo aver pagato, la gente se ne va, e la bottega si chiude perchè scende la notte.

Allora le bambole, rimaste sole, si lagnano della sorte dei due danzatori, degli innamorati che stanno per essere separati perchè acquistati da clienti che non si conoscono. E gli amanti progettano la fuga. Prendono congelato dai compagni e scompaiono nella notte.

Al mattino il mercante ed il suo commesso vengono ad aprire il negozio. I compratori del giorno prima si presentano per ritirare i loro acquisti, stupiti di non averli ricevuti a casa secondo la promessa del venditore. Questi rassicura tutti quanti e mostra i pacchi pronti per esser portati via. Ma quando li apre non vi trova dentro che carta straccia. E malgrado il suo stupore, i compratori credono ch'egli si sia preso beffe di loro e si vendicano mettendo a sacco la bottega. Ma le bambole riprendono vita e cacciano dal negozio gli invasori spaventati.

PETROUCHKA

Scene burlesche in quattro quadri
 Libretto di IGOR STRAWINSKY
 Scene e costumi di A. BENOIS
 Coreografia di M. FOKINE.

La Ballerina - Petrouchka - Il Moro - Il vecchio Ciarlatano - La Nutrice - La Nutrice - I Fincherai - Il Mercante festaiolo - I Palafrenieri - Le Tatiane - Danzatrici della strada - Primo Suonatore d'organo - Secondo Suonatore d'organo - Il Compare della fiera - L'uomo dello stereoscopia - Maschere - Venditori, Venditrici, Ufficiali, Soldati, Signori e Signore, Bambini, Governanti, Cosacchi - Pellicciotti, Ciarlatani.

L'azione si svolge a Piatroburgo, sulla Piazza dell'Ammiraglio nel 1830.

Giovata invernale di sole. A sinistra un grande baraccone con un balcone per il compare della fiera. Nel mezzo della scena il piccolo teatro del ciarlatano; a destra dei banchi di dolciumi e l'uomo dello stereoscopia. Sulla scena la folla che passeggia, popolani, signori, ubriachi fra loro abbracciati; dei ragazzi stanno attorno alle baracche; le donne si pigiano presso i banchi di rivendita.

I.

Fra la baldoria della settimana grassa un vecchio ciarlatano che sembra venuto di Oriente mostra al pubblico attonito dei burattini animati: Pétrouchka, la Ballerina ed il Moro che eseguiscano una danza sfrenata.

II.

La cameretta di Pétrouchka. I muri di cartone sono dipinti in nero con delle stelle e una mezzaluna. Sia spesso anche il ritratto barbare del ciarlatano.

La magia del ciarlatano ha comunicato ai fantocci tutti i sentimenti e le passioni umane. Pétrouchka ne è preso più di tutti gli altri, e per questo soffre più che la Ballerina ed il Moro. Egli soffre con amarezza della crudeltà del Ciarlatano, della sua schiavitù, della sua bruttezza e del suo aspetto ridicolo, della sua esclusione dalla vita comune. Cerca una consolazione nell'amore della Ballerina, e quasi sta per credere al suo successo. Ma la bella lo fugge turbata dai suoi modi bizzarri.

LUBOV TCHERNICHEVA

in
 "CONTES RUSSES."



ALEXANDRA
 DANILOVA
 e
 STANISLAV
 IZDIKOVSKY

LYDIA SOKOLOVA
+
SERGE LIFAR
in
"BARABAU."



LÉON WOIZIKOVSKY



"LES MATELOTS."

A. DANILOVA
L. SOKOLOVA
L. WOIZIKOVSKY
T. SLAVINSKY
S. LIFAR

"LA BOUTIQUE FANTASQUE."

ALEXANDRA
DANILOVA
+
SERGE LIFAR



STANISLAV IDZIKOVSKY

III.

La cameretta del Moro. Carta dipinta che simula palme verdi e frutti fantastici sopra un fondo rosso. Il Moro riccamente vestito sta coricato sopra un divano basso e si trastulla con una noce di cocco.

La vita del Moro è completamente diversa. Egli è stupido e cattivo, ma il suo aspetto suntuoso seduce la Ballerina che cerca di accaparrarselo con tutti i mezzi, ed infine vi riesce. Nel punto della loro scena d'amore, giunge Pétouchka folle di gelosia, ma il Moro non tarda a metterlo alla porta.

IV.

La stessa scena del primo quadro. Verso la fine, la sera che scende. Quando appaiono le maschere si accendono in fondo fuochi di Bengola. E quando muore Pétouchka la nave turbinata più fitta e si accresce l'oscurità.

La festa della settimana grassa è al suo culmine. Un mercante buontemponone accompagnato da alcune cantatrici tzigane distribuisce alla folla manciate di danaro. I faccherei danzano con le nutrici; giunge un donatore di orsi con la belva ed infine una frotta di maschere trascina tutti quanti in una sarabanda infuocata. Ad un tratto dal piccolo Teatro del Ciarlatano si ode gridare: è la rivalità fra il Moro e Pétouchka che scoppia tragicamente. I fantocci animati fuggono dal teatrino ed il Moro colpisce Pétouchka con una sciabolata. Il poveretto muore sulla neve attorniato dalla folla festante. Il Ciarlatano messo alle strette da un poliziotto si affretta a tranquillare tutti quanti e sotto il tocco della sua mano Pétouchka ritorna un burattino. Egli prega allora i presenti di assicurarsi che la testa è di legno e che il corpo è riempito di stoppa. La folla si disperde e il Ciarlatano rimasto solo scorge con suo gran terrore al di sopra del piccolo teatro lo spettro di Pétouchka che lo minaccia e fa sberleffi a tutti quelli che il Ciarlatano ha beffato.

GEORGES BALANCHINE
Maestro del Ballet



L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Poema coreografico
Musica di C. DEBUSSY
Costumi di L. BAKST
Coreografia di W. NIJINSKY

La Ninfa - Il Fauno - Ninfe.

Il Fauno, una semplice e appassionata creatura della vita silvana, è nella foresta fra veglia e sogno. Vaganti memorie di pomeriggi passati; immagini di Ninfe allettatrici, fantasmi vani della sua immaginazione errante. A poco a poco l'immagine di una Ninfa prende corpo, provocante e tenera, soltanto per eluderlo. Egli cerca di vedere se è un cigno che vola verso il lago o naiadi che scherzano nell'acqua. Le sensazioni deliziose gli vengono più varie; egli cerca di sostanziale i suoi sogni, ma inutilmente. L'abbagliante luce del sole lo prostra in un improvviso languore; l'erba è tenera e soffice; s'addormenta ancora e sogna.

LE TRICORNE

Balletto di MARTINEZ SIERRA, da un racconto di ALARCON
Musica di MANUEL DE FALLA
Velario, scena e costumi di PICASSO
Coreografia di L. MASSINE.

Il Mugnaio - La Mugnaia - Il Corregidor - Il Dandy - Gli Alguazils - I Vicini.

È questa una storia del XVIII secolo. Il mugnaio e sua moglie conducono una vita tranquilla e insegnano a un loro uccello favorito a segnare col canto le ore della giornata. Molta gente passa davanti al mulino, e tra essa un giovanotto innamorato della mugnaia, e una ragazza che volentieri si svagherebbe col mugnaio. Si ode di lontano il corteo che si avvicina scortando

il Corregidor, Governatore della provincia e sua moglie. Il Corregidor nota subito la deliziosa mugnaia, e si appresta a farle la corte; ma ella finge di non accorgersene e si mostra tutta stupita quand'egli le si accosta.

Compare allora sulla scena il mugnaio, e sua moglie si sforza a spiegarli con gesti buffi che c'è il Governatore, il quale dal canto suo, accortosi d'esser preso in giro, se ne va minacciando. Il mugnaio e sua moglie continuano la loro danza, liberi da ogni cruccio ed a loro vengono i vicini, quando ad un tratto giungono gli sbirri che arrestano e trascinano via il mugnaio.

Rimasta sola e piena di ansia, la mugnaia scorge nella luce fioca del crepuscolo il Corregidor che tenta di penetrare nel mulino. Pensa allora di vendicarsi e lascia estatico il suo ammiratore con una danza di seduzioni; ma al momento culminante, essa fugge ed il Governatore mentre la insegue attraverso il ponte cade nel canale del mulino. Tutta spaventata la donna corre a chiamare soccorso. Il Corregidor frattanto riesce a trarsi a riva e rientra nel mulino. Si spoglia dei suoi vestiti inzuppati, li appende perchè asciugino, e nell'attesa si corica nel letto del mugnaio. Costui al suo ritorno, trova il Governatore nel suo letto; furioso vuole prendersi una rivincita, e scambiate i suoi vestiti con quelli del creduto rivale, se ne va dopo aver scritto sul muro: « Vostra moglie non è meno bella della mia ». Il Corregidor, letta la frase, è costretto per inseguirlo ad indossare i vestiti del mugnaio, ma si imbatte in un gruppo di buontemponi che lo riconoscono, e subodorando l'ingrigo gli giocano alcuni tiri e manifestano infine il loro buon umore con una danza generale.

DANSES POLOVTSIENNES DU "PRINCE IGOR",

Musica di BORODINE
Scena e costumi di ROERICH
Coreografia del Grande Finale di M. FOKINE

*Una Donna polovtsiana - Una ragazza polovtsiana - Un Capo polovtsiano
Donne, Ragazze, Guerrieri e Giovani polovtsiani.*

Il racconto dell'armata di Igor è il più grande di quelli epici della Russia. Il suo eroe visse dal 1151 al 1202 e fu l'ottavo della discendenza di Rurik, il fondatore del vecchio stato russo. Nella distribuzione delle provincie, come era di consuetudine nella famiglia, egli divenne principe di Novgorod-Seversk,

un piccolo stato di cui Poltava era la capitale. Nel 1185 egli fece una grande spedizione contro i Polovsi, tribù tartarica che occupava le pianure del Don; fu preso prigioniero col figlio Vladimiro, ma il potente Khan Contchak, reggitore dei Polovsi, fu magnanimo e ospitale, ed anziché trattare i due principi come prigionieri, dette un banchetto in loro onore seguito da danze cui presero parte i guerrieri e le loro donne.

Queste danze costituiscono una delle parti più importanti nell'opera che Borodine scrisse ispirandosi alla vecchia leggenda. La marcia che tiene il posto di una *sous-ŕeue* è tratta dal terzo atto, in cui si accompagna il vittorioso ritorno al campo dei Polovsi carichi del bottino di Poltava.

LES MATELOTS

Balletto in cinque quadri di BORIS KOCHNO
Musica di GEORGES AURIC
Velarii, scene e costumi di PRUNA
Coreografia di L. MASSINE

Velarii e scene eseguiti dal Principe A. SCHERVACHIDZE.

La ragazza - L'amica - Primo marinaio - Secondo marinaio - Terzo marinaio - Il musico.

- I Quadro - Il fidanzamento e la partenza del marinaio.
- II Quadro - La Solitudine - La ragazza attende il ritorno del primo marinaio, suo fidanzato.
- III Quadro - Ritorno e danze dei marinai - La prova - Resi irrimediabili da un travestimento, il primo marinaio ed i suoi due compagni tentano inutilmente l'uno dopo l'altro di sedurre la ragazza.
- IV Quadro - La tentazione - Il bar - L'amica trascina la ragazza verso il bar dove vuole ricondurla ai marinai, ma la ragazza rifiuta.
- V Quadro - Finale - Entrata dei marinai che si smascherano. La ragazza riconosce il fidanzato cui ha saputo rimaner fedele. Saluto dei marinai.

TEATRO DI TORINO
SOCIETÀ DEGLI AMICI DI TORINO

2^a RAPPRESENTAZIONE STRAORDINARIA
DEI
BALLETTI RUSSI
DI
SERGE DE DIAGHILEW

25 Dicembre 1926,

PROGRAMMA

un piccolo stato di cui Poltava era la capitale. Nel 1783 egli fece una grande spedizione contro i Polovsi, tribù tartarica che occupava le pianure del Don; fu preso prigioniero col figliolo Vladimiro, ma il potente Khan Costchali, reggitore dei Polovsi, fu magnanimo e ospitale, ed anziché trattare i due principi come prigionieri, dette un banchetto in loro onore seguito da danze cui presero parte i guerrieri e le loro donne.

Queste danze costituiscono una delle parti più importanti nell'opera che Borodine scrisse ispirandosi alla vecchia leggenda. La marcia che tiene il posto di una *musette* è tratta dal terzo atto, in cui si accompagna il vittorioso ritorno al campo dei Polovsi carichi del bottino di Poltava.

LES MATELOTS

Balletto in cinque quadri di BORIS KOCHNO

Musica di GEORGES AURIC

Velarii, scene e costumi di PRUNA

Coreografia di L. MASSINE

Velarii e scene eseguiti dal Principe A. SCHERVACHIDZE.

La ragazza - L'amica - Primo marinaio - Secondo marinaio - Terzo marinaio - Il music.

I Quadro - Il fidanzamento e la partenza dei marinai.

II Quadro - *La Solitudine* - La ragazza attende il ritorno del primo marinaio, suo fidanzato.

III Quadro - *Ritorno e danze dei marinai - La prova* - Resi irriconecibili da un travestimento, il primo marinaio ed i suoi due compagni tentano inutilmente l'uno dopo l'altro di sedurre la ragazza.

IV Quadro - *La tentazione - Il bar* - L'amica trascina la ragazza verso il bar dove vuole ricondurle ai marinai, ma la ragazza rifiuta.

V Quadro - *Finale* - Entrata dei marinai che si smascherano. La ragazza riconosce il fidanzato cui ha saputo rimaner fedele. Saluto dei marinai.

TEATRO DI TORINO
SOCIETÀ DEGLI AMICI DI TORINO

2^a RAPPRESENTAZIONE STRAORDINARIA

DEI

BALLETTI RUSSI

DI

SERGE DE DIAGHILEW

25 Dicembre 1926.

PROGRAMMA

I.

CARNAVAL

Balletto in un atto. — Musica di SCHUMANN

Scene e costumi di L. BAKST — Coreografia di M. FOKINE

COLOMBINA	+	+	+	+	+	ALEXANDRA DANILOVA
CHARINA	+	+	+	+	+	LUBOV TCHERNICHEVA
ESTRELLA	+	+	+	+	+	VERA PETROVA
FARFALLA	+	+	+	+	+	ALICIA MAROVA
ARLECCHINO	+	+	+	+	+	STANISLAV IOZIKOVSKY
PIERROT	+	+	+	+	+	JEAN JAZVINSKY
EUSEBIO	+	+	+	+	+	CONSTANTIN TCHERKAS
PANTALONE	+	+	+	+	+	NICOLAS KREMNIEW
FLORESTANO	+	+	+	+	+	THADÉE SLAVINSKY

VALZER NOBILI:

Signore: *Matherska, Chamič, Sonmarokova, Vadimova, Klemetska, Fedorova.*

Signori: *Balanckine, Domansky, Pavlov, Hoyer, Kochanovsky, Cleplinsky.*

FILISTE:

Signore: *Zarina, Matveeva.*

Signori: *Strechnew, Ladré.*

II.

LES BICHES

Balletto in un atto — Musica di FRANCIS POULENC

Velarii, scene e costumi di MARIE LAURENCIN

Coreografia di B. NIJINSKA

Scene eseguite dal principe A. SCHERVACHIDZE

Costumi eseguiti da VERA SOUDEIKINE

RONDÒ

Signore: *Maierska, Vadimova, Sonmarokova, Chamič, Brauliska, Orlova, Obidennain, Klemetska, Savina, Fedorova, Evina, Mikhajevska.*

CANZONE DANZATA

Signori: *Léon Woizkovsky, Serge Lifar, Thadée Slavinsky.*

ADAGIETTO

Vera Petrova

Vera Petrova

Léon Woizkovsky, Serge Lifar, Thadée Slavinsky, e Finsieme

RAG MAZURKA

Nina Devalois, Léon Woizkovsky, Thadée Slavinsky

ANDANTINO

Vera Petrova, Serge Lifar

CANZONE DANZATA

Lubov Tchernicheva, Alexandra Danilova

FINALE

Signore: *Vera Petrova, Nina Devalois, Lubov Tchernicheva, Alexandra Danilova*

Signori: *Léon Woizkovsky, Serge Lifar, Thadée Slavinsky e Finsieme.*

LA BOUTIQUE FANTASQUE

Balletto in un atto
Musica di G. ROSSINI ridotta e orchestrata da O. RESPIGHI
Velario, scene e costumi di A. DERAIN
Coreografia di L. MASSINE

IL BOTTEGAIO	MICHEL PAVLOW
IL COMMESSE	SERGE LIFAR
UN LADRO	LAURE
UNA VECCHIA SIGNORINA INGLESE	FEDOROVA
LA SUA AMICA	MATVEEVA
UN AMERICANO	JEAN JAZVINSKY
SUA MOGLIE	ORIDENVALA
IL LORO FIGLIO	SOROVSKY
LA LORO FIGLIA	ALICIA MARKOVA
UN MERCANTE RUSSO	SERGE GRIGORIEFF
SUA MOGLIE	CIEPLINSKY
IL LORO FIGLIO	PETRAKOVICZ
LE LORO FIGLIE	ISTOMINA, TROUSSEVITCH, MEKLACHEV- SKA, JASEVITCH
DANZATORI DI TARANTELLA	VERA PETROVA, THADÉE BLAVINSKY
MARZUCA: LA REGINA DI QUADRI	LUBOV TCHERNICHEVA
LA REGINA DI FIORI	HENRIETTE MAIKERSKA
IL RE DI PICCHE	GEORGES BALANCHINE
IL RE DI CUORI	MICHEL FEDOROV
LO SNOB	STANISLAV IDZIKOVSKY
IL VENDITORE DI MELONI	HOYER
UN CAPO COSACCO	RICHARD DOMANSKY
I COSACCHI	TCHERKAS, CIEPLINSKY, HOYER, KOCHA- NOVSKY, JONATOV, LISSANEVITCH
UNA RAGAZZA COSACCA	LUBOV SOUMAROKOVA
CUCIOLI DANZANTI	VERA SAVINA, NICOLAS KSEMNEN
DANZATORI DI CANNON	ALEXANDRA DANILOVA, LEON WOZDROVSKY

DODICI AMICHE:

Petrova, Soumarokova, Maikerska, Chanié, Klotetska, Vadimova, Fedorova,
Evina, Barush, Zarius, Branitska, Slavinska.

(Questo balletto è pubblicato dalla Casa CHESTERS di Londra).

Orchestra del "Teatro di Torino",

diretta da:
D. E. INGHELBRECHT
Régisseur: SERGE GRIGORIEFF.



> 08.02

Locandina del Teatro alla
Scala di Milano, 10 gennaio
1927
(Museo Teatrale alla Scala).

> 08.03

Locandina del Teatro alla
Scala di Milano, 12 gennaio
1927 (Museo Teatrale alla
Scala).

TEATRO ALLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)
STAGIONE 1926-1927

Recita 33 d'abbonamento (Serie B) Recita 46. (25° del SECONDO Turno)

LUNEDÌ 10 GENNAIO 1927 - alle ore 21 precise

PRIMA RAPPRESENTAZIONE dei **BALLI DIAGHILEW**
CIMAROSIANA
Musica di **DOMENICO CIMAROSA**
Scenari di **L. BAKST** - Costumi di **J. M. SERT** - Coreografia di **L. MASSINE**
Interpreti: Signore **LUBOV TCHERNICHEVA**, **LYDIA SOKOLOVA**, **ALEXANDRA DANILOVA**, **VERA SAVINA**, **VERA PETROVA**, **NINA DEVALOIS**, **HELENE KOMAROVA**, **HENRIETTE MAIKERSKA**, **LUBOV SOUMAROKOVA**, **TATIANA CHAMIE**
Signori **LEONIDE MASSINE**, **LEON WOZIKOVSKY**, **STANISLAV IDZIKOVSKY**, **SERGE LIFAR**, **THADÉE SLAVINSKY**, **GEORGES BALANCHINE**, **CONSTANTIN TCHERKAS**, **NICOLAS EFIMOW**, **NICOLAS KREMNEW**, **RICHARD DOMANSKY**

L'OISEAU DE FEU
Musica di **IGOR STRAWINSKY**
Scenari e Costumi di **M. GONTCHAROVA** - Coreografia di **M. FOKINE**
Interpreti: Signorina **OLGA SPSSIVA**, Signor **SERGE LIFAR** - Signora **LUBOV TCHERNICHEVA**, Signor **GEORGES BALANCHINE**

LE MARIAGE D'AURORE
Musica di **P. TCHAIKOWSKY**
Scenari di **L. BAKST** - Costumi di **L. BAKST** e **A. BENOIS** - Coreografia di **MARIUS PETIPA**
Interpreti: Signorina **OLGA SPSSIVA**, **ALEXANDRA DANILOVA**, **LUBOV TCHERNICHEVA**, **LYDIA SOKOLOVA**, **VERA SAVINA**, **VERA PETROVA**, **NINA DEVALOIS**, **HELENE KOMAROVA**, **LUBOV SOUMAROKOVA**, **TATIANA CHAMIE**
Signori **STANISLAV IDZIKOVSKY**, **LEON WOZIKOVSKY**, **SERGE LIFAR**, **THADÉE SLAVINSKY**, **GEORGES BALANCHINE**, **CONSTANTIN TCHERKAS**, **NICOLAS EFIMOW**, **NICOLAS KREMNEW**, **RICHARD DOMANSKY**

TUTTO IL CORPO DI BALLO
Maestro Concertatore e Direttore:
ERNEST ANSERMET
Direttore della messa in scena: **SERGE GRIGORIEFF**
Direttori del Macchinario: **GIOVANNI - PERICLE ANSALDO**

PREZZI
Biglietto d'ingresso alla Platea ed ai Palchi L. 25,—
Billette numerati Prima Galleria (oltre l'ingresso) .. 100,—
Billette numerati Seconda Galleria (oltre l'ingresso) .. 60,—
Billette numerati Terza Galleria (oltre l'ingresso) .. 30,—
Billette numerati Quarta Galleria (oltre l'ingresso) .. 20,—

PALCHI
Prima fila . . . L. 500,— Seconda fila . . L. 600,— Terza fila . . L. 500,— Quarta fila . . L. 400,—

IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI
E' PRESCRITTO L'ABITO NERO PER LA PLATEA E PER I PALCHI
Dunque l'accesso dello spettatore è vietato di accedere alla Platea e alle Gallerie. E pure vietato di mettere del proprio posto prima della fine di ogni atto.
Gli spettatori e gli altri oggetti depositati che qualche ora possono essere ritrovati negli interstizi tra gli atti e alla fine dello spettacolo.
Bagnini e toilette e di altre stanze addetti la Direzione a notare le esigenze del pubblico durante la rappresentazione. Il Pubblico è pregato di mettersi a tale disposizione.
L'ingresso del Teatro e l'uscita Palchi si aprono alle ore 10 di ciascuna giorno di rappresentazione per la vendita e per la promozione dei posti, dei palchi e per la vendita dei biglietti d'ingresso alla Platea e Palchi.
Per disposizione del Prefetto è assolutamente vietato agli spettatori di accedere a qualsiasi posto della Sala (Platea e Gallerie) con bastoni, palle, bastoni, canelli e simili.
Per disposizione del Reggimento sulla vigilanza del Teatro il pubblico può lasciare la sala, alla fine dello spettacolo, da tutto indolentemente le porte d'uscita.
Il Teatro si apre alle ore 20,15 - Le Gallerie alle ore 20

LA DIREZIONE.

TEATRO ALLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)
STAGIONE 1926-1927

Recita 34 d'abbonamento (Serie A) Recita 50. (25° del PRIMO Turno)

MERCOLEDÌ 12 GENNAIO 1927 - alle ore 21 precise

SECONDA RAPPRESENTAZIONE dei **BALLI DIAGHILEW**
CIMAROSIANA
Musica di **DOMENICO CIMAROSA**
Scenari di **L. BAKST** - Costumi di **J. M. SERT** - Coreografia di **L. MASSINE**
Interpreti: Signore **LUBOV TCHERNICHEVA**, **LYDIA SOKOLOVA**, **ALEXANDRA DANILOVA**, **VERA SAVINA**, **VERA PETROVA**, **DORA VADIMOVA**, **NATALIE BRANSKA**, **HENRIETTE MAIKERSKA**, **LUBOV SOUMAROKOVA**, **TATIANA CHAMIE**
Signori **LEONIDE MASSINE**, **LEON WOZIKOVSKY**, **STANISLAV IDZIKOVSKY**, **SERGE LIFAR**, **THADÉE SLAVINSKY**, **GEORGES BALANCHINE**, **CONSTANTIN TCHERKAS**, **NICOLAS EFIMOW**, **NICOLAS KREMNEW**, **RICHARD DOMANSKY**

LE LAC DES CYGNES
Musica di **IGOR STRAWINSKY**
Scenari e Costumi di **M. GONTCHAROVA** - Coreografia di **M. FOKINE**
Interpreti: Signorina **OLGA SPSSIVA**, Signor **SERGE LIFAR** - Signora **LUBOV TCHERNICHEVA**, Signor **GEORGES BALANCHINE**

ROGER DÉSORMIÈRE
Musica di **IGOR STRAWINSKY**
Scenari e Costumi di **M. GONTCHAROVA** - Coreografia di **M. FOKINE**
Interpreti: Signorina **OLGA SPSSIVA**, Signor **SERGE LIFAR** - Signora **LUBOV TCHERNICHEVA**, Signor **GEORGES BALANCHINE**

Maestro Concertatore e Direttore:
ERNEST ANSERMET
Direttore della messa in scena: **SERGE GRIGORIEFF**
Direttori del Macchinario: **GIOVANNI - PERICLE ANSALDO**

PREZZI
Biglietto d'ingresso alla Platea ed ai Palchi L. 15,—
Billette numerati Prima Galleria (oltre l'ingresso) .. 70,—
Billette numerati Seconda Galleria (oltre l'ingresso) .. 45,—
Billette numerati Terza Galleria (oltre l'ingresso) .. 20,—
Billette numerati Quarta Galleria (oltre l'ingresso) .. 15,—

PALCHI
Prima fila . . . L. 400,— Seconda fila . . L. 500,— Terza fila . . L. 400,— Quarta fila . . L. 300,—

IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI
E' PRESCRITTO L'ABITO NERO PER LA PLATEA E PER I PALCHI
Dunque l'accesso dello spettatore è vietato di accedere alla Platea e alle Gallerie. E pure vietato di mettere del proprio posto prima della fine di ogni atto.
Gli spettatori e gli altri oggetti depositati che qualche ora possono essere ritrovati negli interstizi tra gli atti e alla fine dello spettacolo.
Bagnini e toilette e di altre stanze addetti la Direzione a notare le esigenze del pubblico durante la rappresentazione. Il Pubblico è pregato di mettersi a tale disposizione.
L'ingresso del Teatro e l'uscita Palchi si aprono alle ore 10 di ciascuna giorno di rappresentazione per la vendita e per la promozione dei posti, dei palchi e per la vendita dei biglietti d'ingresso alla Platea e Palchi.
Per disposizione del Prefetto è assolutamente vietato agli spettatori di accedere a qualsiasi posto della Sala (Platea e Gallerie) con bastoni, palle, bastoni, canelli e simili.
Per disposizione del Reggimento sulla vigilanza del Teatro il pubblico può lasciare la sala, alla fine dello spettacolo, da tutto indolentemente le porte d'uscita.
Il Teatro si apre alle ore 20,15 - Le Gallerie alle ore 20

LA DIREZIONE.

9. Enrico Cecchetti ballerino e maestro per Diaghilev

> 09.01

Nel ruolo del Ciarlatano, da lui creato per *Pétrouchka* (da: Cyril W. Beaumont, *Enrico Cecchetti. A Memoir*, London, con diciannove illustrazioni, C.W. Beaumont, 1929)



> 09.02

Nel ruolo di Pantalone in una delle repliche di *Carnaval* (da: Cyril W. Beaumont, *Enrico Cecchetti. A Memoir*, London, con diciannove illustrazioni, C.W. Beaumont, 1929)



> 09.03

Nel ruolo di Koščej l'Immortale in *L'oiseau de feu* (da: Cyril W. Beaumont, *Enrico Cecchetti. A Memoir*, London, con diciannove illustrazioni, C.W. Beaumont, 1929).



> 09.04

Nel ruolo di Koščej l'immortale in *L'oiseau de feu* (Archivi famiglia Cecchetti e Anna Brillarelli)



> 09.05

Enrico Cecchetti (2° da sin. in piedi) e alcuni membri della compagnia dei Ballets Russes. Luogo e anno non identificati (primi anni '10) (Archivi famiglia Cecchetti e Anna Brillarelli).



> 09.06

Enrico Cecchetti nel ruolo dell'Eunuco in *Schéhérazade* (da: Cyril W. Beaumont, *Enrico Cecchetti. A Memoir*, London, con diciannove illustrazioni, C.W. Beaumont, 1929).



> 09.07

Enrico Cecchetti (il 4° da sin. in piedi) e alcuni membri della compagnia dei Ballets Russes. Losanna, 1915 (Archivi famiglia Cecchetti e Anna Brillarelli)



> 09.08

Enrico Cecchetti (al centro)
e alcuni membri della compagnia
dei Ballets Russes.
Luogo e anno non identificati
(primi anni '10)
(Archivi famiglia Cecchetti
e Anna Brillarelli).



> 09.09

Enrico Cecchetti (3° da sin.
in basso) e alcuni membri
della compagnia dei Ballets
Russes. Luogo e anno non
identificati (primi anni '10)
(Archivi famiglia Cecchetti
e Anna Brillarelli).



> 09.10

Serge Lifar, Enrico Cecchetti, Serge Diaghilev, Giuseppina Cecchetti, Walter Nouvel e Boris Kochno al Lido di Venezia, metà anni '20
(Archivi famiglia Cecchetti e Anna Brillarelli)



> 09.11

Una classe di Enrico Cecchetti per i Ballets Russes nei primi anni '20. Da sin.: Giuseppina Cecchetti, Felia Doubrovska, Alicia Nikitina, 10° da sin. George Balanchine; 14° da sin.: Serge Lifar; 1° da destra: Enrico Cecchetti; 4° da destra: Alexandra Danilova; 5° da destra: Anton Dolin.



10. I Mascagno

> 10.01

The Two Mascagno.
Novelty Specialty Dancers.
Cartolina postale. Anni '20
(Archivio Compareti,
Roma).



> 10.02

Trio Mascagno Belloni.
Cartolina postale. Anni '20
(Archivio Compareti,
Roma).



> 10.03

“La Rosetta prima ballerina della Scala di Milano grande étoile de danse e il suo ballerino Enrico Mascagno.”

Foto Farabola, Milano. Cartolina postale.

Sul retro: “Alla mia carissima sorellina in segno d'affetto. Rosetta Mascagno” (Archivio Compareti, Roma).



TESTI IN LINGUA ORIGINALE

Le mythe des Ballets Russes

Patrizia Veroli

Le 18 mai 1909, devant un public sélectionné, Sergei Diaghilev présenta à Paris, au Théâtre du Châtelet, la première soirée de spectacles de ses Ballets Russes. Il ne s'agit pas des débuts officiels de la compagnie, dont la première était programmée pour le jour suivant. Les réactions de la presse à l'avant-première furent toutefois si nombreuses et si riches, la réussite du spectacle si retentissante que la naissance sur scène des Ballets Russes est restée consignée à la date du 18 mai. L'avant-première avait été préparée avec un soin qui la rendit équivalente à un vrai début. C'est là aussi le signe de la formidable détermination qui a fait de Diaghilev un imprésario exemplaire, et de sa compagnie un mythe de la danse du xx^e siècle.¹

Le grand nombre d'événements qui, en 2009 et 2010, ont célébré le centenaire des Ballets Russes dans le monde entier ont montré que la compagnie de Diaghilev a acquis un statut mythique. Il s'agit d'ailleurs d'un mythe qui se réaffirme d'une façon retentissante quatre ans après, à travers la célébration du centenaire du début du *Sacre du printemps*. Comme "système de communication", comme "message", le mythe implique un destinataire, celui ou celle qui se sent appelé(e), interpellé(e), cherché(e) par lui, poussé(e) à reconnaître sa force.² Il n'existe pas de mythes éternels, car les mythes naissent de l'histoire. Puisque les Ballets Russes sont devenus un mythe – de plusieurs façons et pour plusieurs raisons au cours de la centaine et plus d'années qui nous sépare de leur naissance –, il est légitime de se demander quel type de mythe en

est célébré aujourd'hui, en une époque où le spectacle de danse et ses multiples composantes, aussi bien que le goût du public, ont radicalement changé par rapport aux premiers trente ans du xx^e siècle.

A l'époque même où les Ballets Russes connaissaient la gloire en Europe, le concept de danse était en train de vivre une révolution que l'on peut assimiler à un changement de "paradigme". Par ce terme, dans une étude qui est désormais un classique, Thomas S. Kuhn a voulu indiquer le fait que l'histoire de la science ne se développe pas par accroissements, selon une ligne continue, mais au contraire par sauts, par interruptions qui équivalent à des écarts vécus par la conscience individuelle dans l'acte de comprendre la réalité.³ Depuis le début des années '10 on voyait se développer en Europe la danse dite "libre" ou "nouvelle" (aujourd'hui appelée "moderne"), qui questionnait les fondements non seulement esthétiques, mais phénoménologiques de la danse artistique. Diaghilev comprit la portée irrévocable du changement, mais ne modifia pas ses points de repères, qui restèrent solidement ancrés dans la danse académique, et cela même si son audace le poussa à produire des ballets conçus dans un style qui transgressait radicalement les règles de l'académie. Son goût se maintint celui d'un homme né et éduqué pendant les dernières décennies du xix^e siècle: il vit la modernité de sa façon à lui. "Les gratte-ciels représentent notre art classique", dit-il à un journaliste en 1928, se montrant aussi en pleine accord avec le retour à l'ordre de ce temps, et en syntonie aussi

avec la vision des constructivistes russes, sur laquelle il était évidemment bien renseigné, “leurs lignes, leurs dimensions, leurs proportions sont l’expression de nos aboutissements classiques. Ce sont les vrais palais de notre époque”.⁴

Les innovations apportées par les Ballets Russes sont indéniables, et la place qu’ils occupent dans l’histoire du théâtre du xx^e siècle est tout à fait cruciale. Pendant les décennies suivies à la fin de leur aventure plusieurs initiatives éditoriales ont focalisé non seulement le contexte où est née la grande partie des ballets et des opéras qu’ils présentèrent, mais aussi l’impacte que ces productions, et les artistes qui en ont été les protagonistes, ont eu sous plusieurs aspects et dans plusieurs contextes socio-culturels et nationaux.

Des caractéristiques des productions diaghileviennes, telles que le style (en termes de chorégraphie et aussi de régie), la dramaturgie, le décor et les costumes, se sont imposées avec une force énorme, et ont généré une trace qui ne peut pas être sous-estimée dans l’histoire du théâtre.

Certes, chaque époque a visé à valoriser les aspects dans lesquels elle s’est plus reconnue ou par rapport auxquels elle a voulu remarquer sa distance.⁵ L’histoire ne suffit cependant pas à générer un mythe. Comme l’a remarqué Roland Barthes, “la fonction du mythe, c’est d’évacuer le réel: il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l’on préfère, une évaporation, bref une absence sensible”.⁶ Le mythe déforme la réalité, mais “n’est ni un mensonge, ni un aveu: c’est une inflexion”.⁷ A quand peut-on dater la naissance du mythe des Ballets Russes, et comment ce mythe a-t-il agi sur la compréhension que de cette compagnie ont eu ceux qui ont suivi leurs spectacles et les ont décrit? En quelle mesure ce mythe a agi sur la façon où on a écrit l’histoire de la compagnie de Diaghilev pendant les décennies qui sont suivies à sa mort?

La fabrique du mythe

La compagnie de Diaghilev est devenue un mythe assez tôt, et ce mythe a accompagné son activité. Les premiers ‘constructeurs’ du mythe ont été Diaghilev lui-même, et ses plus proches associés, parmi lesquels le peintre Alexandre Benois, un intellectuel dont l’influence sur la politique artistique de la compagnie fut très importante jusqu’à 1914.

En organisant en 1906 une exposition d’art russe au Grand Palais, en 1907 *Cinq Concerts* d’auteurs russes que l’imprésario voulut appeler “historiques” déjà dans leur titre, en 1908 en

mettant en scène à l’Opéra le *Boris Godounov* de Moussorgski, et en 1909 au Théâtre du Châtelet une première saison d’opéra et ballet, Diaghilev pénétra puissamment dans le monde artistique, musical et théâtral parisien, de ce Paris qui était à ce temps là la capitale de la culture européenne. Sa montée fut construite aussi à travers un crescendo de campagnes promotionnelles douées d’un charme éditorial jamais vu. D’un moment à l’autre le théâtre musical ne fut plus le même.

Diaghilev ne fut toutefois pas le premier qui porta en tournée en Europe les danseurs des Théâtres Impériaux,⁸ ni le premier à recourir aux services des peintres pour réformer la scène théâtrale: il avait été précédé en Russie par le magnat des chemins de fer Savva Mamontov (de l’activité duquel il tira d’ailleurs plusieurs sources d’inspiration) et en Europe par Antoine et Lugné Poë, actifs à Paris respectivement au Théâtre Libre et au Théâtre de l’Œuvre.⁹ Diaghilev ne fut pas non plus le premier à exporter la musique russe hors de ses frontières, car on l’entendait depuis longtemps à Paris dans le contexte des Expositions Universelles, et grâce à l’importante activité d’institutions musicales, de mécènes et d’artistes. Les Expositions Universelles avaient par ailleurs déjà contribué à faire connaître les peintres russes.¹⁰

Toutefois, l’exposition organisée par Diaghilev en 1906 fut la plus grande exposition d’art russe jamais vue en Europe, la plus large représentation de l’identité nationale de ce pays jamais offerte par le moyen des arts visuels. On pouvait y admirer un grand nombre d’anciennes icônes aussi bien des œuvres artistiques de l’époque suivant l’ouverture à l’Europe réalisée par le tsar Pierre I à partir de la fin du xvii^e siècle. On y trouvait enfin les œuvres d’artistes qui, selon Diaghilev et Benois, représentaient le futur – parmi lesquels plusieurs des futurs décorateurs des Ballets Russes.¹¹ Avant de proposer le canon de la musique russe, Diaghilev affichait ainsi la volonté de fonder le canon des arts visuels. Le troisième, celui de la danse, viendrait sous peu.

Dès le début à la fin de son aventure dans le monde du théâtre, Diaghilev fut en compétition avec de grandes et petites compagnies itinérantes, formées par des danseurs russes expatriés, dont plusieurs avaient d’ailleurs déjà collaboré avec lui. Ce qui le distingua parmi une cohorte d’imitateurs fut la solidité de sa culture artistique et musicale, l’audace de ses choix, sa capacité à se procurer systématiquement l’argent qui lui était nécessaire, la sagacité dont il fit preuve

sur le marché du spectacle, et bien sûr l'énorme succès qui lui sourit souvent. Non seulement, d'ailleurs, il appela dès le début ses initiatives à Paris *Saisons russes*, mais en 1911 il les numérotait, en considérant l'exposition de 1906 comme la première *Saison russe*. C'est en 1911, en fait, que l'imprésario put finalement compter sur des danseurs qui n'étaient plus dépendants des Théâtres Impériaux, et qui se trouvaient donc à sa complète disposition: la de 1911 fut indiquée sur le programme officiel comme la *Sixième saison russe*.¹² Ce fut cette année-là qu'il présenta pour la première fois son entreprise comme "Les Ballets Russes de Serge de Diaghilev". Le ballet, un genre théâtral très cher à de vieux associés du "Monde de l'art" comme Benois et Nouvel,¹³ joua en effet un rôle de plus en plus important dans les projets de Diaghilev, en raison non seulement de son succès, mais aussi de son coût – bien moins élevé que celui des opéras. L'imprésario proposerait encore des œuvres chantées, mais souvent dans une mise en scène tout à fait nouvelle, avec des danseurs mimant l'action racontée par le chanteurs qui, à leur tour, étaient placés dans la fosse d'orchestre. Ce défi à la mise en scène traditionnelle de l'opéra remporterait un succès non négligeable dans le théâtre européen, et ce même après la mort de Diaghilev. A Londres, de temps en temps et constamment à partir de 1919, il proposa aussi des interludes musicaux, comprenant des pièces d'auteurs contemporains (qui avaient déjà collaboré avec lui ou étaient en train de le faire), mais aussi baroques.¹⁴ Au début des années '20, il envisagea d'organiser de nouvelles expositions d'art.¹⁵ Son ouverture à tous les arts et son intérêt pour le contexte artistique général ne se démentirent jamais.

Dans son exposition de 1906, Diaghilev construisit une représentation de la Russie qui soulignait sa constante participation à la culture européenne, envoyant un message rassurant à la France, qui venait – six mois auparavant – d'accorder un prêt très important au tsar Nicholas II.¹⁶ En tant qu'imprésario de spectacles, au contraire, et tout en revisitant de temps à autre le répertoire du ballet français et reprenant le topos du "ballet blanc" (de *Les sylphides*, 1909, à *Sleeping Princess*, 1921, en passant par *Giselle*, 1911), qui s'était manifesté pour la première fois à Paris à la moitié du XIX^e siècle, son atout principal, celui qui lui permit de s'imposer dans le marché du spectacle et caractérisa l'identité de sa compagnie, consista dans des manières et des styles présentés et destinés à être reçus comme "authentiquement russes". On les vit affi-

chés dans l'interprétation "sentimentale" des danseurs, dans les ondulations mélodiques et les chromatismes de musiques inspirées par une certaine idéologie orientaliste, dans les milieux reculés et légendaires recréés sur la scène, dans la puissance chromatique des décors et des costumes. Ces éléments définirent à tout jamais l'identité de sa compagnie.¹⁷ "Restés barbares dans une Europe qui est, si l'on peut dire, civilisée jusqu'à la corde", écrivit Jean-Louis Vaudoyer dans un texte qui reste l'un des témoignages les plus éloquents de la première réception parisienne, "les Russes sont au moment le plus fécond, le plus beau de leur développement intérieur. Très neufs, avides et sincères comme des enfants, ils se donnent tout entiers et se cherchent avec fièvre".¹⁸ Une perception des Russes comme des sauvages et des primitifs capables de montrer des corps éloquents à des nations appauvries¹⁹ prenait également sa source en dehors du théâtre, dans l'idéologie de la décadence, avec son darwinisme social, et sa vision de la civilisation européenne comme désormais éteinte, en proie au matérialisme des machines et au rationalisme aride provenant des Lumières. Il s'agissait d'une société où la marque de la "dégénération" – le mythe négatif de cette période – impliquait une maladie non seulement physique, mais aussi morale. Les *Danses polovtsiennes*, présentées en 1909 comme une partie de l'acte II de l'opéra *Le prince Igor*, affichèrent plus que tout autre ballet le stéréotype du Russe comme un enfant éternel, fort et vigoureux, violent et imaginaire. Ce fut là la raison pour laquelle les *Danses Polovtsiennes* remportèrent un succès tellement vif que Diaghilev décida bientôt de les extraire de l'opéra, en éliminant la majeure partie des airs chantés, et de les présenter comme un ballet. Les *Danses polovtsiennes* naquirent sur la scène dans la chorégraphie de Fokine, puis Diaghilev voulut vérifier la possibilité de les moderniser, en en commandant une nouvelle version à Léonide Massine et ensuite à Bronislava Nijinska, pour revenir plus tard à la version originale de Fokine. Les *Danses Polovtsiennes* furent remises en scène chaque année, de 1909 à 1929, comme *Shéhérazade*, même si Diaghilev se montra de moins en moins intéressé par ce dernier ballet au cours des années '20.²⁰

L'identité russe fut pour Diaghilev et ses premiers associés un mythe d'exportation, une essence métahistorique, ce que ses compatriotes au-delà des frontières ne manquèrent pas de lui reprocher.²¹ C'est d'ailleurs notamment avec les Ballets

Russes qu'est née la coutume de russifier les noms des artistes de théâtre, selon une stratégie de marché qu'adoptèrent immédiatement d'autres imprésarios et qui se poursuivrait longtemps après 1929.²²

La construction du public

Le mythe des Ballets Russes a donc été avant tout le résultat d'une stratégie mise en place consciemment par Diaghilev et ses premiers collaborateurs. Ils adoptèrent une stratégie "de distinction", en utilisant des dispositifs rhétoriques et des discours (en mots et en images) aptes à faire de ces ballets des systèmes sémiotiques dont les classes sociales élevées étaient les destinataires privilégiés. Une "consécration culturelle" du même ordre permit à Isadora Duncan, présente à Paris dès 1900, de légitimer sa danse, qui transgressait les codes linguistiques en vigueur.²³ Plongés comme nous le sommes aujourd'hui dans l'ère postmoderne, où les frontières séparant la "haute culture" de la culture populaire sont constamment remises en jeu, on peut affirmer que, comme les autres arts de la modernité, la danse a été marquée par l'anxiété d'être contaminée par la culture populaire. Elle s'est affirmée en mettant en œuvre une stratégie d'exclusion.²⁴

Il est amusant de lire les pages où le critique russe de danse Valérien Svetloff, qui soutint l'initiative diaghilevienne dès sa préparation à Saint Pétersbourg, raconte la façon dont, écrit-il, "les Russes prirent possession du Théâtre Châtelet en 1909: ils envahirent l'édifice avec une armée de charpentiers, tapisiers, décorateurs, électriciens". Ils triplèrent la fosse d'orchestre, supprimèrent neuf rangs de fauteuils, retapissèrent la salle et les couloirs, recouvrirent de velours colonnes et balustrades. Partout resplendissait la récente invention d'Edison, la lumière électrique. Et voilà que le vieux et démocrate Châtelet, où un public de la moyenne bourgeoisie avait assisté, avant l'arrivée des Russes, à cent vingt-huit représentations du "mélodrame avec naufrage" *Les Aventures de Gavroche*, reprenant les forces aux entr'actes avec du sucre d'orge et d'orange, devint "un théâtre à grand effet destiné à un public aristocrate et élégant", à des ministres de la République, ambassadeurs et membres de la noblesse. Des demi-mondaines parées de bijoux siégeaient à côté de célébrités de la danse, comme Isadora Duncan et Carlotta Zambelli.²⁵

Comme l'a remarqué Richard Taruskin, la mise en scène de *Boris Godounov* en 1908 avait déjà montré le rôle crucial que

Diaghilev assignait au visuel.²⁶ "People can no longer endure a representation which is not a spectacle for the eye",²⁷ affirma l'imprésario dans une interview en 1916. Et il ajouta: "Literary things one reads. It is not necessary to hear them spoken on the stage".²⁸ Comme le montre aussi la revue qu'il avait fondée, "Le Monde de l'art" (avec les expositions qui côtoyèrent sa publication) et l'"Annuaire des Théâtres Impériaux" qu'il rédigea en 1899-900 et où l'illustration jouait un rôle prioritaire, Diaghilev fut vraiment un "homme de l'image", qui avait perçu très tôt l'importance du visuel dans le monde contemporain. Il fut un "antiliterary man", comme l'a appelé Taruskin.

Comme plusieurs études l'ont remarqué, la vue a été le sens le plus marqué par la transformation de l'expérience individuelle impulsée depuis les Lumières et durant tout le XIX^e siècle par les changements sociaux, économiques et politiques de l'Occident. A l'aube du romantisme, Goethe théorisa le premier que l'expérience optique se produit dans le corps de l'individu et non hors de lui, comme on l'avait imaginé jusque-là.²⁹ La conscience de la subjectivité de la perception fut à son tour à la base du nombre extraordinaire d'inventions et d'expérimentations visuelles qui eurent lieu en Europe dans la seconde moitié du XIX^e siècle et qui aboutirent à l'invention du cinématographe. Walter Benjamin notamment a théorisé la nouvelle ère qui s'ouvrait avec la reproduction technique de l'œuvre d'art: la relation de l'individu avec la matérialité, l'existence, l'expérience et la vérité en fut à tout jamais modifiée. Dorénavant, la réalité serait inséparable de sa représentation, de sa mise en scène: un glissement, un écart de la perception qui ouvrit le chemin vers l'imaginaire de notre temps, en réalisant la modification anthropologique qui, selon Giovanni Sartori, a conduit de l'*homo sapiens* à l'*homo videns*.³⁰ Presse à haut tirage, photographies, affiches, cartes postales: le début des Ballets Russes se déroula en un moment historique où les premiers médias modernes étaient en plein essor.

Pour s'adresser à ces destinataires d'élection, pour construire son public, Diaghilev fit plein usage des nouveaux médias, un autre aspect que ses compatriotes critiquèrent, ne connaissant pas aussi bien que lui le contexte parisien.³¹ Ses peintres décorateurs, au contraire, étaient bien conscients de l'efficacité de la vitrine que le ballet offrait à leurs travaux: la première exposition de Bakst, l'un des véhicules majeurs du

succès des Russes de Diaghilev, s'ouvrit à Londres en 1912, en même temps que la saison des Ballets à Covent Garden.³²

L'imprésario sut exploiter brillamment l'effervescence du marché artistique qui caractérisait, elle aussi, une société révolutionnée par les nouveaux médias visuels. Ses initiatives avant les Ballets Russes avaient d'ailleurs toujours été accompagnées par des produits éditoriaux de grand éclat. Il en fut de même par la suite. Le programme des *Cinq concerts historiques* de 1907 arborait une couverture du peintre symboliste Lanceray : à l'intérieur il présentait les portraits des musiciens réalisés par de grands peintres russes contemporains.³³ Le programme de *Boris Godounov* affichait une couverture dessinée par Bilibine et était aussi richement illustré. Le renouvellement de l'art graphique russe, destiné à laisser des signes uniques dans l'Europe entière, date d'ailleurs aux peintres du "Monde de l'art". Les programmes des spectacles publiés à Paris jusqu'au début des années '20 par les frères De Brunoff furent, eux aussi, des merveilles éditoriales. Les premières années de la compagnie furent aussi ponctuées par la sortie de volumes d'une grande finesse, visant à en augmenter le succès : l'un d'entre eux fut *Le Ballet Contemporain* de Svetloff, une merveille graphique in quarto, avec fleurons et cul-de-lampe de Bakst, et couverture de Lanceray. Michel Calvocoressi, l'un des critiques musicaux auxquels Diaghilev confia le soin d'expliquer et promouvoir ses premières productions,³⁴ et Svetloff lui-même, y fixaient les canons sur la base desquels on ne pouvait que reconnaître l'excellence de la danse des Russes. "C'est bien de la Russie que nous devait venir ce livre", écrivit Calvocoressi, "puisque... c'est la Russie qui, par droit de compétence, consacre les manifestations chorégraphiques".³⁵ Quant à Svetloff, il théorisait l'unité des arts qui à ses dires caractérisait le ballet de Diaghilev, n'hésitant pas à affirmer que "[...] les peintres [...] sont les véritables auteurs de la renaissance du ballet".³⁶ Mots et présentation visuelle tissaient un seul discours d'élégance et de distinction, qui s'imposait d'emblée comme une 'évidence'. La même pratique décorative fut appliquée à d'autres livres célébrant les entreprises interprétatives de Vaslav Nijinsky et Tamara Karsavina, les premières étoiles des Ballets Russes, avec des illustrations raffinées soulignant quelques détails des corps des danseurs (par exemple le spleen romantique et les gestes pudiques de Karsavina, ou les cuisses tout en muscles de Nijinsky, aussi bien que son maquillage féminin, qui le trans-

formait en un être sexuellement ambigu). La représentation des pas-de-deux fut poussée jusqu'à des excès d'érotisme, assurant ainsi une réception tout à fait émotionnelle. Je pense non seulement aux dessins de Barbier, mais à ceux de Gir et Dunoyer de Segonzac. Non moins attrayante fut la rhétorique visuelle campée sur le marché allemand et anglais par des illustrateurs comme Roberto Montenegro, Ludwig Kainer, Dorothy Mullock et Arthur Grunenberg. Diaghilev fit bon usage des séances photographiques pour lesquelles posaient ses étoiles : aucun hasard n'y était permis. Les photos de scène sont rarissimes, car la technologie nécessitait une source lumineuse très puissante et un temps d'exposition considérable. L'on prit quand même quelques photos, comme celle du premier tableau de *Pétrouchka*, avec la foule en pied aux côtés de la baraque du Charlatan. La longueur du temps d'exposition nécessaire ne permettait pas de photographier les danseurs en mouvement sur la scène et surtout de conférer à leur interprétation le relief intensément dramatique que l'on pouvait obtenir en studio. Les pas, les positions, et surtout la disposition interprétative des danseurs durent donc presque toujours être recréés en studio (ou dans une salle de théâtre dûment équipée), où les artistes engageaient avec leurs photographes une sorte de dialogue muet. Là seulement, chaque détail pouvait être pris en compte et élaboré précisément. La photographie en close-up équivalait à un arrêt sur image, à un gros plan : elle donnait au théâtre l'un des avantages du cinéma, dont Diaghilev était trop astucieux pour ne pas percevoir et prévoir l'impact et la concurrence potentielle. Les sources iconographiques des Ballets Russes ne seraient-elles donc alors que des performances mises en scène devant l'appareil ? Avec quel degré de ressemblance ou de différence par rapport au jeu de scène ? Influencées dans quelle mesure par la subjectivité du danseur ou de la danseuse photographiés, et par leur communication avec le photographe ? "La photographie n'est jamais un objet transparent, ou un instrument inerte et innocent qui nous permet d'accéder à une réalité disparue. La vision est une construction culturelle, qui est apprise et cultivée, dont l'histoire est liée à celle des arts, des technologies, des médias et aux pratiques sociales de la spectatorship et du display".³⁷ Presque toutes les photos des Ballets Russes sont une mise en scène patiemment et savamment construite devant l'appareil. Le mythe de Nijinsky, qui a sans doute longtemps nourri le succès et le mythe même de la compagnie de

Diaghilev, trouve lui-même son origine dans les expositions de ses portraits, paints, dessinés ou bien photographiés. La première s’ouvrit à Londres en 1912. Si des stars comme Loïe Fuller ou Cléo de Mérode avaient utilisé la photographie pour promouvoir leurs spectacles, envahissant le marché de cartes postales parsemées de paillettes, la stratégie de sélection du public adoptée par Diaghilev destina les images de ses étoiles à une élite. Par rapport à ce que l’on peut observer avec des danseuses comme Cléo de Mérode, La Belle Otéro ou d’autres divas, qui inondèrent le marché par leurs portraits imprimés sur les cartes postales et souvent parsemés de paillettes. Rares sont les cartes postales qui “racontent” les mises en scène des Ballets Russes par les corps et les visages de ses protagonistes. Diaghilev favorisa surtout la réalisation de portraits des danseurs: publiés sur les programmes et les journaux, ils pouvaient donner l’impression au public de connaître intimement leurs idoles, une impression qui agit en levier pour le culte des vedettes.³⁸ L’impresario refusa longtemps le cinéma, probablement parce qu’il le considérait comme hors de son contrôle, et également parce que sa popularité, typique du music-hall (là où il était souvent présenté à l’époque) aurait pu compromettre l’accession de la danse au statut d’un art de premier ordre, statut qu’elle était encore loin de récupérer en Europe. Cependant, en 1927 il était en cours de négociation d’enregistrements filmés.³⁹ Si les contacts qu’il avait pris dans ce but avaient été couronnés de succès, et si nous pouvions voir quelques-unes de ces productions, il est certain que les transformations de la technique de la danse et du goût auraient joué un rôle important sur le mythe ou les mythes des Ballets Russes qui se sont construits au fil du temps.

Jusqu’à l’après-guerre tout au moins, ce ne fut pas le grand public qui intéressa Diaghilev, mais une élite qui pouvait se permettre d’acheter à prix élevé des billets de théâtre et des programmes, et se laisser tenter par l’idée de devenir collectionneuse grâce au tirage limité des éditions de luxe des programmes-souvenir. C’est à cette classe sociale qu’appartenaient ceux qui finançaient Diaghilev, et dont il attendait l’appréciation de ses choix artistiques. Ses entreprises de communication visaient donc l’élite: les autres devaient se contenter des reportages de la presse à grand tirage, avec ses interviews plus ou moins inventées, ses commentaires piquants, ses photos de médiocre qualité, ses débats. Le ballet n’avait jamais été un spectacle démocratique. Cependant, en Europe et aux

États-Unis, à la fin du XIX^e siècle, la danse de théâtre, le music-hall et le cirque se partageaient les interprètes (qui circulaient d’un genre à l’autre et d’une salle à l’autre) et le public. Le music-hall, théorisé par Marinetti en 1913, devint le spectacle de la modernité par excellence, un lieu apte à accueillir toutes les audaces corporelles et spectaculaires; son esthétique valorisant la vitesse et la fragmentation séduisait des spectateurs d’extraction sociale populaire aussi bien qu’élitée. L’aventure de Diaghilev marqua le retour au ballet comme divertissement aristocratique, même si la réalité de l’après-guerre et le besoin d’argent finirent par pousser l’impresario à s’intéresser de près aux loisirs populaires. La recherche de nouveaux sujets (*Parade*) ou de marchés plus importants (*Sleeping Princess* – sa nouvelle version du chef-d’œuvre classique de Petipa et Tchaïkovski *La belle au bois dormant*, qu’il produisit pour le music-hall Alhambra de Londres en 1921) ne se fit toutefois jamais en dehors d’un souci d’élégance qui devint une cage. Diaghilev aima provoquer son public, en montrant sur la scène des styles nouveaux ou bien tout à fait transgressifs, mais il ne surmonta jamais la frontière au delà de laquelle se trouvait l’*Ausdruckstanz* (la danse moderne allemande) et la dodécaphonie.⁴⁰ Ses choix se firent presque toujours au dehors de l’Allemagne, le pays où la danse moderne était en train de se développer, et envers lequel, en particulier après la première guerre mondiale, la France, sa patrie d’élection, nourrissait d’ailleurs des sentiments d’hostilité. Le désir de “parler” à ses contemporains ne pouvait se passer d’un esthétisme qui risquait de résister à l’expérimentation. La tension entre sa “stratégie de distinction” et son besoin de contenter un marché toujours plus concurrentiel offre un terrain d’étude parmi les plus fascinants. Sa politique d’élévation de la danse à travers la grande peinture et la grande musique était malgré tout conservatrice à plusieurs égards, et le devint surtout pendant les années ’20, alors qu’en Allemagne le public était devenu conscient que la danse était un art “absolu”, indépendant de la musique et même de la salle de théâtre, avec sa scène peinte ou construite. La danse, telle que l’a théorisée le choréologue hongrois Rudolf Laban, se définit alors comme l’interaction des facteurs qui composent le mouvement: temps, espace, énergie, flux.⁴¹ Une telle conceptualisation, désormais acquise par notre conscience contemporaine, contribue à rendre l’aventure des Ballets Russes totalement unique et impossible à répéter.

L'archive en scène

Plusieurs circonstances, parmi lesquelles une connaissance insuffisante du milieu culturel où le jeune Diaghilev fut élevé, sa personnalité autoritaire, son charme et sa mort soudaine, ont favorisé la diffusion de discours nostalgiques et légendaires sur sa vie et son oeuvre. La littérature sur ce sujet s'est nourrie longtemps de livres de mémoires. Les biographies de Nijinsky (1971) et de Diaghilev (1979) écrites par le critique de danse anglais Richard Buckle ont couronné cette approche. Le fait qu'il ait pu recourir aux archives vivantes qu'étaient les collaborateurs de Diaghilev (nombre d'entre eux étaient encore vivants dans les années '70) confère quasiment à ses volumes une valeur de source primaire, et les rend irremplaçables. En 1989 la monographie *Diaghilev's Ballets Russes*, publiée par l'historienne américaine Lynn Garafola, a agi comme une première ligne de partage: une éducation universitaire d'élite, la distance générationnelle par rapport à son objet de recherche, une exploration très soignée de toute la documentation disponible sur papier et en vidéo ont produit un volume où l'histoire de la danse s'entrelace avec l'histoire sociale et politique, et les productions diaghileviennes sont constamment placées dans le contexte du marché du spectacle, de ses coutumes et nécessités.

Depuis quelques décennies les Ballets Russes jouent exactement le rôle que visait Diaghilev: ils sont devenus le canon dont les valeurs définissent la modernité en danse. Ce procès de canonisation s'étant déroulé en des années où l'histoire de la danse cherchait encore son identité de discipline, une contribution déterminante a été apportée par les historiens amateurs. Ce sont des Russes en exil, comme Valérien Svetloff et André Levinson, des collaborateurs de Diaghilev, ses chorégraphes (de Fokine à Massine, Nijinska et Lifar), et ses danseurs, son régisseur général Serge Grigoriev,⁴² son associé dans le "Monde de l'art", Alexandre Benois, son secrétaire Boris Kochno, le libraire anglais Cyril W. Beaumont, un esthète passionné de théâtre, le critique anglais Arnold L. Haskell, ainsi que Richard Buckle, dont j'ai déjà mentionné le travail. En une période où toute relation avec la Russie était tranchée, et où dans ce pays une esthétique réaliste et populiste rejetait le symbolisme et rendait la recherche extrêmement difficile, la mosaïque d'histoires que composent ces textes a encouragé une vision légendaire de l'activité de Diaghilev. Les liens personnels se sont avérés parfois décisifs. Ainsi on étudie

actuellement les narrations de Benois: on y remarque sa tendance constante à diminuer la culture de Diaghilev afin de donner la première place à ses propres choix, et on commence à prendre en compte les différences entre les volumes qu'il a écrits pour des lecteurs anglophones et ceux qu'il a publiés en Russie.⁴³ Les témoignages des personnes qui ont vécu près de Diaghilev ont utilisé des agencements critiques préconstitués. Walter Nouvel, un de ses premiers collaborateurs dès "Le monde de l'art", et qui fut ensuite administrateur de la compagnie, a travaillé à la rédaction d'une importante histoire des Ballets Russes avec Haskell. Ce livre a joué un rôle tout à fait important dans la façon, nourrie simultanément de mémoire et d'histoire, dont s'est construit un certain mythe des Ballets Russes.⁴⁴ Lincoln Kirstein, le mécène américain cultivé qui dans les années '30 favorisa l'installation aux États Unis du dernier chorégraphe de Diaghilev, George Balanchine, aida notamment Romola Nijinska à rédiger la biographie de son mari Vaslav, elle aussi une source importante, même si contestée pour plusieurs raisons.⁴⁵ Je me demande quel rôle cette collaboration a joué dans la légende de Nijinsky, à la création de laquelle Romola a visé toute sa vie, et qui à l'époque était bien utile à Kirstein pour affermir la popularité du ballet dans son pays. Dans les années '30, ce genre de danse était exposé à la concurrence très vive de la *modern dance* de Martha Graham et de ses collègues. Les *Early Memoirs* de Bronislava Nijinska ont été longuement considérées l'une des sources les plus dignes de foi sur les premières années des Ballets Russes et les artistes, Nijinsky en premier lieu, qui en ont été les protagonistes. Ce document résulte aujourd'hui "un travail écrit par plusieurs mains, augmenté, réordonné, recomposé et traduit par des assistantes à la rédaction dont les buts ne coïncident toujours avec ceux de l'auteur, Nijinska elle-même".⁴⁶ Beaumont, qui avait découvert la danse grâce aux Ballets Russes, fit beaucoup pour en sauver l'héritage. Entre autres, il publia un ouvrage sur la vie et l'art de Fokine, basé sur le témoignage de ce dernier (*Michel Fokine & His Ballets*, 1935) et traduisit en anglais le volume de Lifar *La danse. Les grands courants de la danse académique* (1938), contribuant ainsi de façon considérable à la notoriété de ces deux chorégraphes outre Atlantique. Dans les deux cas, Beaumont accepta d'être la courroie de transmission de témoignages intéressés, clairement inspirés par une ambition personnelle, que dans sa bonne foi il ne fut pas à même de contenir, et des-

quels il était incapable de se distancier, n'ayant aucune formation d'historien.

Quelques années avant la sortie du volume de Garafola, deux spécialistes, Ilia Zilberstein et Vladimir Samkov, publièrent en Russie un volume en deux tomes très important, duquel Garafola ne semble avoir profité pour le sien. Sergei *Diaghilev i russkoie iskusstva* [*Serge Diaghilev et l'art russe*] recueillait une grande quantité de documents, écrits pour la plupart en langue russe (parmi lesquels des lettres écrites à et par l'imprésario, les interviews qu'il avait données, un nombre important d'articles qu'il avait publiés dans "Le Monde de l'art" et d'autres journaux, des extraits des mémoires de ses contemporains). Ce volume a ouvert le chemin à de nouveaux questionnements de son activité. Après 1991 l'ouverture des archives de l'Union Soviétique a favorisé la création d'une nouvelle ligne de partage dans la littérature diaghilevienne. La publication de mémoires, jusque là inédites, des nombreux associés du "Monde de l'art" et l'apparition de nouvelles sources ont permis entre autres d'éclairer les relations entre Diaghilev et ses associés, de mieux connaître la formation du futur imprésario et ses activités en Russie, aussi bien que la réception des Ballets Russes en Russie.⁴⁷ La possibilité est finalement ouverte de comprendre les débats sur les productions présentées par la compagnie que des contemporains (d'Alexandre Benois à André Levinson, Akim Volinsky et Valérien Svetloff, qui s'opposa durement à l'important virage artistique entrepris par Diaghilev en 1914, quand il se tourna vers les avant-gardes cubo-futuristes de son pays aussi bien que vers les artistes européens) animèrent soit en Russie soit dans cette "patrie de papier" qu'était en général la presse russe à l'étranger, et à Paris en particulier.

Une partie de la vie de la compagnie et le travail historique réalisé jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale ont eu lieu notamment dans le contexte de l'émigration russe, un phénomène tout à fait complexe. Du vivant de Diaghilev, cela a impliqué une sorte de double front "domestique" auquel l'imprésario s'est confronté et dont on sait encore peu de chose. Ensuite, nombre d'opérations historiographiques consacrant sa compagnie et ses plus ou moins fidèles héritiers sont nées dans la communauté russe en exil, un milieu parcouru par des diatribes idéologiques acharnées qui se focalisaient surtout sur les arts. Il s'agissait d'un contexte où la nostalgie pour une patrie à tout jamais perdue

et l'impossibilité d'un retour créaient un terrain fécond pour la création de mythes.

Les discours littéraires construits sur les Ballets Russes se prêtent bien en général aux études que Michel Foucault a appelées "généalogiques". Pour ce philosophe, la recherche historique ne doit (ni ne peut) viser à l'individualisation d'une 'origine': sa tâche consiste au contraire à explorer la façon dont certains événements se sont produits, les déviations et les dispersions qu'ils ont connues, les circonstances qui leur ont permis de se montrer tels que nous les percevons aujourd'hui.⁴⁸ Formulés avant la seconde guerre mondiale pour la plupart, en France et en Angleterre, c'est-à-dire dans les pays les plus touchés par l'aventure diaghilevienne, les discours sur les Ballets Russes se sont aussi nourris de déguisements. Un cas emblématique est celui de Lifar, la plus grande étoile masculine des dernières années de la compagnie, et maître de ballet à l'Opéra de Paris à partir de 1930. Sa formidable et rapide montée comme chorégraphe et, plus généralement, comme intellectuel, a eu lieu en bonne partie grâce à la représentation des Ballets Russes qu'il construisit tambour battant pendant les années '30 et qui le présentait comme le seul héritier authentique de la compagnie. C'était à l'époque même où, sur scène, Lifar se dissociait de la façon la plus éclatante des plus solides convictions de Diaghilev.⁴⁹ Des volumes comme *La Danse. Les grands courants de la danse académique* (1937) et sa biographie de l'imprésario, bien documentée, *Diaghilev i s Diaghilevym* [*Diaghilev et avec Diaghilev*], n'ont pas été écrits par Lifar mais par Modest Hofmann, le grand spécialiste russe de Pouchkine, exilé à Paris depuis la moitié des années '20. Grâce à lui Lifar put réaliser son ambition de s'imposer du point de vue culturel soit dans l'importante communauté russe à Paris et en France, soit en Europe, soit près de l'énorme *readership* anglophone. Publiés non sans raison en russe et seulement ensuite en d'autres langues,⁵⁰ ces volumes sont marqués par le souci de Lifar de s'enraciner dans la société française. Grâce à l'éducation raffinée d'Hofmann, à ses recherches, à ses mémoires personnelles, au réseau serré des ses correspondants et amis, et grâce à d'autres écrivains russes en exil, tels que André Schaïkévitich et Julia Sazonova-Slonimskaja,⁵¹ Lifar réussit à se tailler l'image de celui qui rendait à la France le sceptre de la danse exporté par les Français en Russie, longtemps resté ensuite l'exclusivité de ce pays, avant de revenir à Paris avec les Ballets Russes. Et c'est à lui, Lifar, en

tant que véritable “héritier” de Diaghilev, que revenaient le privilège, l’honneur et la gloire de conjuguer l’héritage chorégraphique des deux pays. Les textes lifariens de ces années donnent vie à un chapitre significatif de l’émigration russe, où une Russie “imaginée” était appelée à jouer tout son potentiel gratifiant, utopique et conservateur et à satisfaire le désir d’un pouvoir tout à fait personnel. En même temps ces volumes construisaient le mythe non seulement de la danse russe, mais des Ballets Russes en tant que phénomène avant lequel il n’y avait en danse qu’un déclin, une vision qui s’affirmerait dans l’historiographie occidentale.⁵²

Comme la mémoire est assujettie au jeu du désir, de la même façon celui/elle qui écrit l’histoire se situe d’une certaine façon par rapport aux faits qu’il/elle raconte. La narration sur les Ballets Russes doit aussi être lue à la lumière de l’antagonisme qui a existé en Occident – au moins jusqu’aux années ’50 – entre le ballet et la danse moderne, dont le supposé amateurisme révélait trop bien le spectre démocratique qui hantait le public de dandys et d’esthètes qui tissait les louanges des Russes et de Diaghilev lui-même. L’icône de Nijinsky en est le parfait produit. Célébré surtout comme danseur pendant sa vie active, la réputation de chorégraphe révolutionnaire que lui donna en particulier son *Sacre du printemps* a pu longtemps servir la cause d’une danse classique présentée comme tellement parfaite, en tant que système de signes et symboles, qu’elle pouvait absorber même son contraire. L’on attribue aujourd’hui à cette chorégraphie la capacité, le scandale et la gloire d’avoir transgressé les règles académiques de la danse en lesquelles Diaghilev croyait fermement. Après cinq représentations au Théâtre des Champs-Élysées (la première desquelles notamment le 29 mai 1913), la chorégraphie de Nijinsky fut remise en scène à Londres quatre fois deux mois plus tard, pour disparaître ensuite du répertoire,⁵³ supplantée par la nouvelle version commandée par Diaghilev à Massine en 1920. Le mythe du *Sacre* a repris vigueur après la seconde guerre mondiale, au moment où la danse moderne n’a plus eu à combattre pour sa légitimation culturelle, ni en Europe ni aux États-Unis. L’association du génie et de la déraison empruntée au romantisme, qui trouve toujours de nouvelles occasions pour réaffirmer sa vitalité, et le paradoxe d’un ballet comme le *Sacre*, sur lequel, un cas plus que rare dans l’histoire des Ballets Russes, on enregistre un maximum de discours et un minimum d’images photogra-

phiques,⁵⁴ ont monumentalisé dans l’imaginaire la chorégraphie de Nijinsky. À la faveur d’une généralisation abusive, son style transgressif risque d’être considéré comme caractéristique de toute l’aventure diaghilevienne.

Le besoin du musée

La chorégraphie du *Sacre du printemps* créée par Nijinsky a été la première d’une longue série de “reconstructions” réalisées par la chorégraphe américaine Millicent Hodson, assistée par l’historien de l’art anglais Kenneth Archer, qui semblent vouloir affirmer une indiscutable priorité. Elles risquent toutefois de superposer aux sources disponibles un savoir reposant sur l’interprétation de sources (visuelles principalement) traitées en sources objectives, suffisantes et définitives.⁵⁵

Jusqu’à récemment, quelques ballets du répertoire diaghilevien ont été remis en scène par leurs créateurs, Fokine, Massine, Nijinska, Balanchine, qui, après la dissolution de la compagnie, ont joui d’une longue carrière internationale. Quand un chorégraphe reprend une création réalisée longtemps auparavant dans des contextes tout à fait différents, il est contraint, consciemment ou non, à réinventer sa chorégraphie dans une certaine mesure. Il travaille avec des interprètes différents, pour un public différent, et ses désirs et sa conscience poétique ont inévitablement évolué. Parfois ces mises en scène ont été filmées et nous permettent d’approcher à un degré acceptable l’esprit de la chorégraphie originale.⁵⁶

A l’occasion des célébrations du centenaire du début de la compagnie de Diaghilev, plusieurs de ses ballets ont été remis en scène. Parfois ils provenaient du répertoire de théâtres comme l’Opéra de Paris ou la Royal Opera House de Londres, où ils ont été déposés depuis longtemps par les chorégraphes, parfois c’est un maître de ballet, qui avait acquis le copyright de quelques chorégraphies (c’est le cas de l’italienne Susanna della Pietra avec des ballets de Massine). D’autres fois encore, il s’agissait de “reconstructions” hodsoniennes. *L’après-midi d’un Faune* est le seul ballet duquel existe une notation de l’auteur (Nijinsky), même si écrite de mémoire, trois années après la création.⁵⁷ Plus récemment sont apparues d’autres notations, dont l’existence était jusque là inconnue: celle de la valse des *Sylphides*, de quelques sections de *L’oiseau de feu* et des *Noces*.⁵⁸ Cela peut ouvrir de nouveaux chemins à la recherche et nous permettre d’approcher les chorégraphies originales.

Les ballets de Diaghilev peuvent-ils vraiment être revus sur la scène? Que reste-t-il d'une chorégraphie une fois disparus les danseurs qui l'ont dansée, le public qui l'a regardée, l'époque qui en a inspiré la poétique et les structures dramaturgiques, le goût des interprètes et du public, tous les éléments en somme qui expliquent les choix poétiques des chorégraphes et leur donnent une signification particulière? Comment comprendre aujourd'hui le scandale du *Sacre*, et plus encore les qualités expressives du langage chorégraphique du premier Fokine, si près du cinéma muet? Comment reproduire l'ironie subtile et raffinée de *Les Biches* de Nijinska? Sans une connaissance approfondie du théâtre de danse à l'époque de Diaghilev, on risque de sous-estimer les écarts linguistiques réalisés par ses chorégraphes. Il en est de même pour certains décors et costumes des Ballets Russes, qui peuvent sembler aujourd'hui dépourvus de la force de transgression qu'ils eurent de leur temps (c'est le cas des costumes de Gabo pour *La chatte*, par exemple), ou risquent de friser le mauvais goût dans leur couleurs voyantes (je pense aux costumes de Picasso pour *Le tricorne*). Les nombreuses "reconstructions" qui fleurissent de nos jours sont certes marquées par le désir de voir des spectacles qui puissent justifier les mythes créés par l'historiographie. Quelques spécialistes soulignent la qualité vivante de l'art de la danse, et rejettent la possibilité de la revoir. Ainsi Peggy Phelan écrit: "The desire to preserve and represent the performance event is a

desire we should resist. For what one otherwise preserves is an illustrated corpse, a pop-up anatomical body standing in for the thing that one wants to save, the embodied performance".⁵⁹ La danse aujourd'hui semble cependant ne pas pouvoir se passer de ce qu'est le musée pour d'autres arts visuels, tels que la peinture et la sculpture. Elle semble vouloir, à tout prix, visualiser ses canons.

Comment donc regarder aujourd'hui aux Ballets Russes? Comment en utiliser les nombreuses archives, de discours et d'images? La recherche de nouvelles sources est aujourd'hui aussi importante que la réflexion sur les couches d'interprétation qui se sont superposées et stratifiées en discours historique.⁶⁰ Travailler sur l'histoire des Ballets Russes signifie aussi travailler sur les histoires qui, en dépit de leur caractère d'autorité, portent malgré tout les traces de regards subjectifs, d'une déontologie personnelle et de circonstances socio-culturelles particulières et désormais révolues. Il est possible et nécessaire déconstruire le mythe, ou les plusieurs mythes des Ballets Russes qui ont été construits pendant plus d'un siècle. Foucault nous a incités à construire un regard "qui [...] sait d'où il regarde aussi bien que ce qu'il regarde".⁶¹ Le passage du centenaire semble avoir signé symboliquement la nécessité d'études explorant un mythe qui, en définitive, ne nous parle pas seulement de vingt ans de ballets, mais de plus de cent ans de discours sur la danse occidentale.

* Une première version de ce texte a été présentée aux journées d'étude *Le Paris des Ballets Russes 1909-1929. Une modernité interartistique*, organisées à la Sorbonne le 13 et 14 février 2009 par l'Observatoire Musical Français et l'Equipe Philosophie et Histoire de l'Art de l'EA: "Métaphysique: histoire, transformations, actualité".

1 La tradition d'une ou plusieurs répétitions générales ouvertes à un public d'élite (parmi lequel siégeaient souvent le tsar et la famille impériale) était bien ancrée au sein des Théâtres Impériaux. Diaghilev reprit cet usage à Paris, mais l'abandonna après environ deux saisons.

2 Roland Barthes, *Le mythe, aujourd'hui*, in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 181.

3 Thomas S. Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, trad. par Laure Meyer, Paris, Flammarion, 1991 [ed. or. 1962]. La thèse de Kuhn entre en résonance avec celles qui sont argumentées par Michel Foucault in *Les mots et les choses* (1966).

4 *Diaghilev parle de la danse classique, texte inédit d'un entretien de Diaghilev avec un journaliste de "La Renaissance", hebdomadaire russe de Paris, en décembre 1928*, tapuscrit en langue française, Pièce 139 (3), Fonds Kochno, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris (F-Po). "Duncan, Dalcroze, Laban, Wigman donnent des assises solides pour la recherche d'un style nouveau. Leur entreprise pour accroître les possibilités de ce sublime instrument qu'est le corps humain est digne de toute notre approbation. Mais leur croisade contre la danse classique 'périmée' a conduit la chorégraphie dans une impasse d'où elle n'arrive pas à sortir" (Ibidem, p. 4).

5 De l'Europe aux États-Unis à l'Australie, le centenaire de 2009 a donné l'occasion pour réaliser d'importantes expositions, dans les catalogues desquelles ont trouvé une place de nouvelles recherches historiques. Je signale ici les catalogues de l'exposition de Stockholm (*Ballets Russes. The Stockholm Collection*, dirigé par Erik Näslund, Stockholm, Dansmuseet-Bokforlaget Langenskiöld, 2009), Saint Pétersbourg (*Diaghilev. The Beginning*, dirigé par Eugenia Petrova, Saint Pétersbourg, Palace Editions, 2009), Munich (*Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929. Russische Bildwelten in Bewegung*, dirigé par Claudia Jeschke, Nicole Haitzinger et le Deutsches Theatermuseum München,

Berlin, Henschel, 2009), Paris (*Les Ballets Russes*, dirigé par Mathias Auclair et Pierre Vidal, assistés de Jean-Michel Vinciguerra, préface de Bruno Racine, Montreuil, Gourcouff Gradenigo, 2009), Moulins (*Opéra Russes. A l'aube des Ballets Russes 1901-1913. Costumes & Documents*, dirigé par Martine Kahane et Delphine Pinasa, Paris, Les Editions du Mécène, 2009), Monte Carlo (*Sergei Diaghilev and the Ballets Russes. "Étonne-moi"*, dirigé par John Bowlt, Zelfira Tregulova et Nathalie Rosticher Giordano, Milano, Skira, 2009), Londres (*Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, dirigé par Jane Pritchard, London, V & A Publishing, 2010) et Canberra (*Ballets Russes. The Art of Costumes*, dirigé par Robert Bell, avec des essais par Christine Dixon, Helena Hammond, Michelle Potter and Debbie Ward, Canberra, National Gallery of Australia Publishing, 2010). Parmi les nombreuses monographies publiées, je signale la nouvelle biographie de Diaghilev signée par Sjeng Scheijen (*Diaghilev. A Life*, London, Profile Books, 2009), Lisboa e os Ballets Russes, dirigé par Maria João Castro (San Francisco, Blurb, 2012), et la précieuse, *Histoire réelle et fantastique des Ballets Russes à partir des dessins, des mémoires et des photographies de l'archive de Michel Larionov*, Moskva, Izdatelskaya Programma "Interrosa", 2009. Dans le recueil *The Spirit of Diaghilev*, dirigé par Lynn Garafola et John Bowlt, et publié dans un numéro monographique de "Experiment. A Journal of Russian Studies" (n. 17, 2011) est paru l'article de Matteo Bertelé *Sergei Diaghilev and the "VII Esposizione Internazionale d'arte di Venezia", 1907* (pp. 94-124). En Italie l'occasion du centenaire a été célébrée par un premier colloque international qui s'est tenu à Venise, et dont les actes ont été publiés en 2011 (*Omaggio a Sergej Diaghilev. I Ballets Russes (1909-1929) cent'anni dopo*, dirigé par Daniela Rizzi et Patrizia Veroli, Avellino, Vereja). Un second colloque, finalisé seulement en partie à l'exploration de l'aventure diaghilevienne, s'est déroulé à la Bibliothèque nationale centrale de Rome: ses actes (*Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti Russi di Diaghilev*, dirigé par Carlo Santoli et Silvana De Capua) ont été publiés dans "Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma" (n. 15, 2010). Une précieuse 'queue' scientifique du centenaire est la traduction française d'une anthologie des écrits de Dia-

ghilev publiés en Russie par Zilberstein et Samkov en 1982: *Serge Diaghilev. L'art, la musique et la danse. Lettres, écrits et entretiens*, dirigé par Jean-Michel Nectoux, Ilia Samoïlovitch Zilberstein, Vladimir Alexeïvitch Samkov, Paris, CND/Vrin/INHA, 2013. En général on peut dire que d'un côté l'ouverture à la recherche des archives russes a consenti des explorations approfondies en particulier sur Diaghilev et son activité précédente la fondation des Ballets Russes. De l'autre côté tous les pays touchés par l'aventure diaghilevienne ont montré d'être encore séduits par l'extraordinaire force visuelle des productions d'opéra et ballet. En tout cela le marché artistique, avec l'opportunité de valoriser les dessins de théâtre conservés dans les musées, a joué bien sûr un rôle important.

6 Barthes, *Le mythe aujourd'hui*, cit., p. 217.

7 Ibidem, p. 202.

8 En mai 1908 une compagnie d'une vingtaine de danseurs (parmi lesquels Anna Pavlova) appartenant aux Théâtres Impériaux et rassemblée par l'imprésario finlandais Edvard Fazer tourna dans les capitales scandinaves, Prague et Berlin (Johanna Laakkonen, *Canon and Beyond. Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet 1908-1910*, Helsinki, Finnish Academy of Science and Letters, 2009).

9 Mamontov fut l'un des premiers qui financèrent la revue "Le monde de l'art" fondée par Diaghilev. Sur son activité et ses contacts avec le futur imprésario, qui partageait sa foi dans le symbolisme et l'unité wagnérienne des arts, voir Olga Halde, *Mamontov's Private Opera. The Russian Modernism in Russian Theatre*, Bloomington, Indiana University Press, 2010. Sur les expériences de collaboration avec les peintres d'Antoine et de Lugné-Poë, voir aussi *Artists and the Avant-Garde Theater in Paris 1887-1900. The Martin and Liane W. Atlas Collection*, dirigé par Patricia Eckert Boyer, Washington, Board of Trustees National Gallery of Art, 1998.

10 Dans le pavillon russe ouvert dans le contexte de l'Exposition Universelle de 1900 figuraient des œuvres des peintres Golovine et Korovine, qui furent ensuite décorateurs pour Diaghilev. Le commissaire général du pavillon était le prince Viatcheslav Tenishev, dont la femme Marie avait ouvert en Russie les ateliers de Talashkino, près de Smolensk. En récupérant les morphologies populaires, Talashkino deviendrait l'un des centres de ce

- courant de la renaissance artistique russe qui était inspiré par une idéologie néo-nationaliste. Maria Tenisheva organisa dans le pavillon russe une matinée musicale où chanta le basse Boris Chaliapine, la star du que Diaghilev produirait en 1908. Tenisheva, qui comme Mamontov finança le “Monde de l’art”, exposa en 1907 sa collection d’art russe ancien au Musée des Arts Décoratifs de Paris (Olga Strougova, *Les ateliers de la princesse Tenisheva à Talashkino*, in *L’Art russe dans la seconde moitié du XIX siècle: en quête d’identité*, dirigé par Marie-Pierre Salé et Edouard Papet, Paris, Musée d’Orsay / Edition de la Réunion des Musées Nationaux, 2005, pp. 184, 201).
- 11 Diaghilev déclara que l’exposition ne comprenait pas les œuvres qui, longtemps considérées en Occident comme représentant l’art russe, “[...] trop longtemps défigurèrent aux yeux du public européen le véritable caractère et l’importance réelle de l’art national russe». Il concluait sa préface en affirmant: “La présente exposition est un aperçu du développement de notre art vu par l’œil moderne” (Serge Diaghilev, *Introduction*, in *Salon d’automne*, Catalogue de l’Exposition de l’art russe, préface de Alexandre Benois, Paris, s.e. [Moreau Frères], 1906, p. 7). Diaghilev exposa et offrit aussi à la vente un certain nombre de produits artisanaux: il se montrait ainsi sensible à la campagne de sauvetage et valorisation de ce genre d’objets, qui était poursuivie à l’époque par un grand nombre d’intellectuels russes, hantés par la rapide transformation industrielle du pays. Voir Jane Ashton Sharp, *Nationality on Display: Official Exhibitions, Avant-garde Interventions*, in *Russian Modernism Between East and West. Natal’ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 143-148.
- 12 Les frères Maurice et Jacques De Brunoff ont laissé témoignage de cette volonté de Diaghilev (*Note des éditeurs*, in *Collection des plus beaux numéros de “Comœdia Illustré” et des programmes consacrés aux ballets et aux galas russes depuis le début à Paris, 1909-1921*, Paris, De Brunoff, 1922, sans numéro de page). Pendant plusieurs années les De Brunoff, éditeurs à Paris depuis 1909 du bimensuel “Comœdia Illustré”, publièrent les programmes des Ballets Russes. La stratégie de Diaghilev en ce domaine changea selon les villes et les pays où il conduisait sa compagnie. Il était rare au cours des tournées que soient publiés des programmes de luxe, et jamais ils ne furent aussi soignés et précieux qu’à Paris.
- 13 Dans sa récente biographie de Diaghilev Sjeng Scheijen mentionne la société pour la promotion du ballet que le futur imprésario avait cherché à fonder avec Valérien Svetloff en 1905. La notice figure dans le journal du surintendant des Théâtres Impériaux Vladimir Teliakovsky (Scheijen, *Diaghilev*., cit., p. 171).
- 14 Dans la Season of Russian Ballet que l’imprésario organisa au Lyceum Theatre de Londres en novembre- décembre 1926, il proposa des interludes symphoniques: les musiques choisies étaient d’auteurs contemporains, des Russes comme Glinka, Dargomisky, Prokofiev et Balakirev, mais aussi Debussy, Chabrier et Godard, Satie, Poulenc, Sauguet, Tailleferre et Rieti, Walton et Hindemith. Il choisit aussi des musiques baroques: parmi les auteurs on trouvait Vivaldi, Geminiani, et les moins renommés Vincenzo Galilei et Bernardo Gianoncelli. Le programme précisait que ces musiques étaient exécutées en Angleterre pour la première fois.
- 15 Serge Lifar, *Diaghilev’s Notebooks*, in “Dance and Dancers”, August 1954, p. 18.
- 16 Sharp, *Russian Modernism*..., cit., p. 143.
- 17 Si l’attitude avec laquelle on regardait la Russie en Occident était imprégnée d’orientalisme, la musique de ce que le critique Vladimir Stasov avait appelé la “nouvelle école russe”, ou “kuchka” (le groupe des Cinq), était aussi caractérisée par l’idéologie orientaliste avec laquelle la Russie regardait son propre “Orient”, à savoir l’Asie. Sur ces thèmes, voir Richard Taruskin, *Entoiling the Falconet*, in Id., *Defining Russia Musically, Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 1997, pp. 152-185. Voir aussi Patrizia Veroli, *Russia da esportazione. Il mito della “russità” nelle produzioni di Diaghilev*, in *Gabriele d’Annunzio, Léon Bakst e i Balletti Russi di Sergej Diaghilev*, cit., pp. 23-36.
- 18 Cit. dans Valérien Svetloff, *Le Ballet Contemporain. Ouvrage édité avec la collaboration de Bakst*, traduction française de M. D. Calvocoressi, Paris, Maurice De Brunoff, 1912, p. 134. Le texte de Vaudoyer avait été publié dans “La Revue de Paris” du 15 juillet 1910. En écrivant son commentaire sur la première soirée des ballets sur la revue russe “Rech”, Benois avait utilisé les termes de Vaudoyer, attribuant à l’art russe “fraîcheur” et “spontanéité”. “Our primitive wildness, our simplicity revealed itself in Paris as something more refined, developed, and subtle than the French themselves could do. The success of the ballets is based on the fact that Russians are still capable of believing in their creations, that they still retain enough spontaneity to become absorbed, just as children are completely absorbed in their play, the God-like play which is art” (in Taruskin, *Stravinsky*..., cit., 1, p. 550).
- 19 “Nous ne savons plus ce qu’est la danse, nous ne sommes plus aussi sauvages. Nous sommes des gens trop civilisés, trop policés, trop effacés: nous avons perdu l’habitude d’exprimer notre sentiment par tout notre corps...” (Abel Bonnard, cit. in Joan Ross Acocella, *The Reception of Diaghilev’s Ballets Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London, 1909-1914*, Ann Arbor, UMI, 1984, p. 342).
- 20 Jane Pritchard, *Serge Diaghilev’s Ballets Russes. An Itinerary. Part 1: 1909-1921*, in “Dance Research”, vol. 27, n. 1, été 2009, p.109.
- 21 Leonid Sabaneyev écrivit par exemple en 1913: “[...] The idea of the ‘Diaghilevshchina’ is to demonstrate a barbaric Russian art to the raffiné Parisians. That Russian art might in fact not be barbaric at all, that it might be just as refined as the French – this is something Diaghilev either does not know or does not wish to know” (in Taruskin, *Stravinsky*..., cit., 11, p. 1016). En Russie on qualifia Diaghilev de “Barnum”, utilisant le nom du fameux imprésario américain, surnommé “le roi de la fraude” (Hanna Järvinen, “The Russian Barnum”. *Russian Opinions on Diaghilev’s Ballets Russes*, in “Dance Research”, vol. 26, été 2008, pp. 18-41).
- 22 Diaghilev ne joua pas seulement avec le mythe du barbarisme des Russes, mais aussi avec celui de la finesse des Français, une idée diffusée surtout dans le milieu du ballet: souvent il francisa les noms des danseurs, ce qui devait lui assurer un impact publicitaire important. L’index des noms publié dans ce volume permet de remarquer plusieurs de ces cas.
- 23 Voir Ann Daly, *Isadora Duncan and the Distinction of Dance*, in “American Studies”, xxxv, n. 1, printemps 1994, pp.5-23 (republié in Ann Daly, *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 2002, pp. 245-262). Le concept de “consécration culturelle” est de Pierre

- Bourdieu (*La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de minuit, 1979). Il est intrigant de constater qu'au contraire, en Russie on perçut Diaghilev comme quelqu'un qui, en favorisant l'excès de virtuosité de ses interprètes, abaissait un art élevé pour en faire un spectacle populaire (Järvinen, 'The Russian Barnum', cit., pp. 28-29). Après la mort de Diaghilev, Svetloff adopta lui aussi cette attitude critique envers ses choix artistiques (*In Defence of Classical Art in Dance - A Classicist Looks on Modernism*, in "Dancing Times", octobre 1931, p. 36). On doit à Svetloff une histoire des Ballets Russes, qui, probablement commandée par Rolf de Maré mais restée non publiée, a longtemps été conservée au sein des Archives Internationales de la Danse, et se trouve aujourd'hui à F-Po.
- 24 Andreas Huyssen, *The Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1986, p. VII.
- 25 Valérien Svetloff, *La première saison russe de Paris (1909). Impressions d'un témoin*, in Id., *Le Ballet Contemporain*, cit., p. 86.
- 26 Richard Taruskin, *The Antiliterary Man. Diaghilev and Music*, in Id., *On Russian Music*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2009, pp. 206-207.
- 27 Diaghilev *Talks of the Soul of the Ballet (1916)*, in Taruskin, *Stravinsky...*, cit., I, p. 534.
- 28 Diaghilev *Talks of the Soul of the Ballet*, in Taruskin, *The Anti-literary Man*, cit., p. 207.
- 29 Du point de vue épistémologique le modèle de référence avait été la "chambre noire": on supposait que l'œil enregistrait la réalité de la même façon qu'un rayon de soleil, pénétrant dans une chambre noire à travers un trou, reproduit sur un mur une image de l'extérieur (Jonathan Crary, *L'art de l'observateur: vision et modernité au XIX siècle*, trad. de l'anglais par Frédéric Maurin, Nîmes, J. Chambon, 1994).
- 30 Giovanni Sartori, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Bari, Laterza, 2000.
- 31 En 1910 par exemple, Lolo [L.G. Muchtein] critiqua Diaghilev dans "Rampa i zhisn", pour les "trois cent trente-trois (un nombre bien sûr inventé) portraits de Nijinsky qu'il avait commandés (in Järvinen, 'The Russian Barnum', cit., p. 28). Le nombre élevé de photos en circulation de la star masculine de la compagnie montre évidemment la vénération dont le danseur devint l'objet. Depuis longtemps en France et dans d'autres pays européens les hommes ne jouaient plus des rôles nobles. La danse masculine fut redécouverte grâce à Nijinsky, et Diaghilev s'en rendit bien compte. Tout comme Marinetti, dont le manifeste fondateur du futurisme parut en France l'année du début des Ballets Russes sur la scène, Diaghilev comprit que le succès d'une idée ou d'une image dépendait non seulement de son excellence. mais aussi de sa répétition. Ce qui explique aussi la prolifération des images de Nijinsky.
- 32 Richard Buckle a remarqué que "[...] Bakst always had one eye on the public and thought of his costume designs as finished pictures which would eventually be sold: indeed he had them copied by assistants so that they need never risk damage at the dressmaker's" (*Thoughts on Alexandre Benois*, in *Alexandre Benois 1870-1960. Drawings for the Ballet*, London, Hazlitt, Gooden & Fox Galleries, 1980, s.p. [12]). La réalisation de plusieurs copies d'un même dessin de costume, provenant probablement d'un usage théâtral russe, explique le grand nombre de dessins de Bakst relatifs au même costume, repérables dans le monde.
- 33 On publia les portraits que Repine avait réalisés de Glinka, Borodine, Moussorgsky, Rimsky-Korsakov, Cui, Glazounov e Liadov et ceux de Balakirev et Liapounov dessinés par Bakst. Une huile de Kousnetsov représentait Tchaïkovski. Glazounov et Rimsky étaient présents également avec des dessins de Serov, tandis que Skriabine était représenté par un dessin de E. Zak. Du seul Rachmaninov il n'y avait qu'une photographie (Académie nationale de musique/Théâtre de l'Opéra, *Cinq concerts historiques russes donnés sous le patronage de la Société des Grandes Auditions Musicales de France*, Paris, Moreau Frères Éditeurs, 1907, infra).
- 34 Dimitri Calvocoressi, *Musicians Gallery. Music and Ballet in Paris and London*, London. Faber and Faber Limited, 1933, p. 177.
- 35 Id., *Avant-propos*, in Svetloff, *Le Ballet Contemporain*, cit., p. 5.
- 36 Svetloff, *Le Ballet Contemporain*, cit., p. 58.
- 37 Patrizia Veroli, *L'icona Nijinskij*, in "Virtute et arte del danzare". *Contributi in onore di Barbara Sparti*, dirigé par Alessandro Pontremoli, Roma, Aracne, 2011, p. 195.
- 38 Voir aussi Anna Winestein, *Photographies et cartes postales des Ballets Russes*, in *Les Ballets Russes. Arts et Design*, dirigé par Alston Purvis, Peter Rand et Anna Winestein, s.l., Hazan, 2009, pp. 95-124.
- 39 Entre 1927 et 1928 Diaghilev envisageait la possibilité d'une saison aux États-Unis, pendant laquelle un certain nombre de ses ballets seraient filmés (voir en particulier: Law Offices Wise and Seligsberg, New York, to Serge Diaghilev, 21 novembre 1927, 9 mars 1928, 1 mai 1928, Ekstrom Collection, THM/7, Theatre Museum, Londres). La faillite des négociations semble due soit à l'indisponibilité d'une caméra douée de la possibilité de synchroniser l'image avec le son, soit à la somme proposée, que Diaghilev réputa insuffisante. Un fragment filmé d'une trentaine de secondes a été repéré tout à fait récemment dans les archives anglaises de Pathé: il s'agit d'une répétition des *Sylphides* donnée en plein air en 1928 à la XV^{ème} Fête des Narcisses de Montreux (http://www.bbc.co.uk/news/entertainment_and_arts/12341699, consulté le 27 février 2013).
- 40 A s'en tenir au témoignage de Stravinski, il s'intéressa seulement au Schönberg du *Pierrot lunaire*, au point de vouloir lui commander un ballet (Scheijen, *Diaghilev*, cit., pp. 258-259). La théorisation sur le théâtre qui eut lieu dans le contexte du Chevalier Bleu le laissa indifférent. Il refusa le projet d'un ballet titré *Orphée*, que le danseur moderne russe Alexandre Sakharoff lui proposa en 1912 (le livret a été publié in *Clotilde e Alexandre Sakharoff un mito della danza tra teatro e avanguardia artistica*, dirigé par Patrizia Veroli, Bologna, Bora, 1991, pp. 155-156).
- 41 Dans l'importante bibliographie sur cette matière, je me limite à signaler le "classique" Vera Maletic, *Body Space Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin-New York, Mouton De Gruyter, 1987.
- 42 Il vaut la peine de rappeler que cette qualification indiquait toutes les activités concernant la conservation du répertoire, et aussi en partie l'administration de la compagnie.
- 43 La dernière biographie de Diaghilev, (Scheijen, *Diaghilev*, cit.), basée sur la directe consultation des archives russes, a été fondamentale en ce sens.
- 44 *Diaghileff. His Artistic and Private Life*, publié par Haskell en collaboration avec Walter Nouvel, a été publié en même temps en 1935 à

- Londres chez Gollancz et à New York chez Simon and Schuster. Dans l'édition américaine Nouvel est présenté comme auteur au même titre que Haskell, probablement afin qu'il puisse profiter des revenus du copy-right.
- 45 Lincoln Kirstein, *From an Early Journal (1933)*, in *By With To & Fro. A Lincoln Kirstein Reader*, dirigé par N. Jenkins, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1991, pp. 130-158, *passim*. Paru en 1933 à Londres avec le titre significatif *Nijinsky by Romola Nijinsky His Wife*, le volume de Romola fut publié l'année suivante aux États Unis et en France, avec une préface de Paul Claudel.
- 46 Lynn Garafola, *Crafted by Many Hands: Re-Reading Bronislava Nijinska's "Early Memoirs"*, in "Dance Research", vol. 29, n. 1, été 2011, p. 1.
- 47 Outre l'étude déjà mentionnée de Hanna Järvinen, voir Stanley J. Rabinowitz, *From the Other Shore. Russian Comments on Diaghilev's Ballets Russes*, in "Dance Research", vol. xxvii, n. 1, été 2009, pp. 1-27.
- 48 Michel Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire (1971)*, in Id., *Dits et écrits*, 1, 1954-1975, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Quarto Gallimard, 2001, pp. 1004-1024.
- 49 Il suffit de mentionner sa condamnation de Stravinsky, qu'il présentait comme "[...] le tyran, le despote, le mauvais génie des Ballets Russes et du ballet en général" (Serge Lifar, *Igor Strawinsky législateur du ballet*, in "La Revue Musicale", numéro spécial sur Igor Strawinsky, mai-juin 1939, p. 326). L'esthétique de Lifar trouva son point d'appui dans la priorité de la danse par rapport aux autres arts de la scène, la musique notamment. C'est là une idée dont il est possible que Lifar ait pris connaissance par le moyen des Archives Internationales de la Danse, qui par leur activité très ouverte vers l'Allemagne, jouèrent à Paris un rôle important dans la diffusion des théories labaniennes. Dans la poétique de Lifar, cependant, ce principe théorique exerça une fonction tout à fait conservatrice.
- 50 La biographie de Diaghilev fut publiée en russe à Paris en 1939 par Dom Knigi, et en anglais en 1940 (*Serge Diaghilev. His Life, His Work, His Legend. An Intimate Biography by Serge Lifar*, New York, G. Putnam's Sons et London, Putnam). Elle parut en français à Monaco seulement en 1954 dans une rédaction on ne sait pas combien différente de l'originale. *La danse. Les grands courants de la danse académique* parut en russe en 1937 et l'année suivante en français (*La Danse. Les grands courants de la danse académique, avec trente-six clichés hors-texte et dans le texte*, Paris, Denoël) et en anglais (*Ballet. Traditional to Modern*, traduction par Cyril W. Beaumont, London, Putnam). Il faut considérer que, même si les ponts la reliant à sa patrie étaient désormais coupés, la communauté russe de Paris disposait de la richissime Bibliothèque Tourgenieff, et cela jusqu'à 1940, quand les allemands en dispersèrent et détruisirent le patrimoine.
- 51 Julie Sazonova, *La vie de la danse. Du Ballet Comique de la Reine à Icare*, illustré de douze hors-texte, préface de Jean Cocteau, Paris, Denoël, 1937; André Schaïkévitich, *Mythologie du Ballet de Viganò à Lifar*, Paris, Corrèa, 1939.
- 52 Voir sur ce thème Patrizia Veroli, *Serge Lifar historien et le mythe de la danse russe dans la zarubežnaja Rossija (Russie en émigration) 1930-1940*, in *Omaggio a Sergej Djačigilev*, cit., pp. 193-239.
- 53 Après le début le ballet fut représenté le 2, 4, 6 et 13 juin. Au Drury Lane de Londres le *Sacre nijinskien* fut vu les 11, 14, 18 et 23 juillet (Jane Pritchard, *Serge Diaghilev's Ballets Russes...*, cit., 1, *passim*).
- 54 Il n'existe, semble-t-il, pas plus de cinq photographies du *Sacre* de Nijinsky, tandis que pour bien d'autres ballets du répertoire, on en compte des dizaines. Voir la riche collection photographique ayant appartenu à Boris Kochno, aujourd'hui à la F-Po.
- 55 "How can dance be derived from non-dance evidence?", s'est demandée Joan Acocella (*The Lost Nijinskij. Is it Possible to Reconstruct a Forgotten Ballet?*, in "The New Yorker", 7 mai 1991 (http://www.newyorker.com/archive/2001/05/07/010507crda_dancing, consulté le 9 septembre 2010).
- 56 C'est le cas de *Les Noces*, dansé par le Royal Ballet, à qui Bronislava Nijinska l'enseigna dans les années '60. Un enregistrement filmé de 34 minutes de la répétition du *Sacre du printemps* remis en scène par Léonide Massine au Théâtre La Scala de Milan en 1948, est conservé à la New York Public Library (*MGZIC 9-6235). Le formidable brio de danseur de Massine peut être savouré aussi dans des films comme *Carosello napoletano* (où il interprète un Pulcinella probablement très semblable au protagoniste du ballet homonyme qu'il chorégraphia pour Diaghilev) et *Red Shoes*, et dans son ballet *Gaité parisienne*, aujourd'hui tous disponibles en DVD.
- 57 Ann Hutchinson Guest et Claudia Jeschke ont remis en scène le ballet sur la base de la notation de Nijinsky au Théâtre San Carlo de Naples en 1989. Voir Francesca Falcone, *Die Tradierung von Tanz zwischen mündlicher Überlieferung und Labanotation: Nijinsky's "Faune"*, in "Tanz & Archiv" (en cours de publication).
- 58 Quelques pages ont été publiées dans *Schwäne und Feuervögel*, cit., p. 65 (*Les sylphides*) et pp. 68-69 (*L'oiseau de feu*). Voir aussi Claudia Jeschke, *Diaghilev's Choreo-Graphers*, in *Omaggio a Sergej Diaghilev*, cit., pp. 91-108.
- 59 Peggy Phelan, *Mourning Sex: Performing Public Memories*, London, Routledge, 1997, p. 3.
- 60 Un pas vers cette direction est représenté par Hanna Järvinen, *The Myth of Genius in Movement. Historical Deconstruction of the Nijinsky Legend*, Turku, Turun Yliopisto, 2003, et par ses articles *Dancing Without Space. On Nijinsky's "L'après-midi d'un Faune"*, in "Dance Research", vol. 27, n.1, cit., pp. 28-64) et *Critical Silence: The Unseemly Games of Love in "Jeux"*, in "Dance Research", vol. 27, n. 2, hiver 2009, pp. 199-226.
- 61 Foucault, *Nietzsche...*, cit., p. 1018.

“Un organisme artistique en état de défense”.
La réception parisienne des œuvres stravinskiennes
produites par Diaghilev de 1914 à 1929

Gianfranco Vinay

J'ai pour Serge de Diaghilev une admiration, si j'ose dire, obstinée, féroce et systématique. Si cet homme n'existait pas, il faudrait l'inventer. Ce nomade est un grand bienfaiteur de l'art français. Cet animateur prodigieux, qui est souvent un improvisateur de génie, vient, une fois par an, donner à nos peintres, à nos musiciens, à nos costumiers, à nos danseurs, à nos metteurs en scène et à nos directeurs, quelques leçons tumultueuses et péremptoires, puis disparaît en laissant généralement nos professionnels stupéfaits et scandalisés. Mais, après son départ, on réfléchit et l'on s'aperçoit que ce fantaisiste dépense plus d'idées fécondes en un mois que tous ses collègues en un an. Et l'on ne tarde pas à profiter de ses conseils. Il réveille l'activité de ses concurrents, il maintient notre organisme artistique en état de défense: il est indispensable à notre santé intellectuelle comme certains microbes virulents le sont à notre équilibre physique. Serge de Diaghilev est le plus précieux des phagocytes.¹

L'éloge de Diaghilev par lequel Emile Vuillermoz débute le compte-rendu de la création mondiale de Renard (1914) témoigne de l'impact des saisons des Ballets Russes sur les orientations du goût parisien, mais aussi de la prudence de certains critiques face à des œuvres dérangementantes qui nécessitent un certain temps pour être comprises et acceptées.

Le cas de la réception de Stravinsky est exemplaire. Le succès de *L'oiseau de feu* et de *Pétrouchka* d'abord, le scandale et l'acceptation du *Sacre du printemps* ensuite, créèrent des attentes que les œuvres présentées par les Ballets Russes au cours des saisons suivantes démentirent souvent. L'évolu-

tion de la carrière de Stravinsky à partir des années 1914-15 fut reçue comme une énigme que les critiques, admirateurs ou détracteurs, essayèrent de résoudre, proposant des interprétations qui animèrent d'intenses débats culturels. De ce fait, la réception des œuvres de Stravinsky devient un miroir du milieu artistique et culturel parisien dont écrivit Vuillermoz, comparant ce milieu à un “organisme en état de défense”. La réception critique des œuvres du compositeur russe permet de comprendre, outre le rôle central joué par la musique dans les œuvres théâtrales auxquelles Stravinsky collabora, la façon dont la relation de réciprocité entre les différentes composantes des spectacles des Ballets Russes était perçue à l'époque de leur création.

Le rossignol

Lorsque Diaghilev décida d'insérer des opéras dans le programme de la saison de 1914, *Le coq d'or* de Nikolaï Rimski-Korsakov s'imposa immédiatement. Alexandre Benois, qui prit en charge la mise en scène, proposa de présenter l'œuvre d'une manière nouvelle: l'action serait mimée par les danseurs, tandis que la musique serait chantée en coulisse. Dans un deuxième moment, surtout à cause de problèmes acoustiques, Benois et Diaghilev décidèrent que les chanteurs seraient installés sur des bancs surélevés placés des deux côtés de la scène, tous habillés de la même façon. Nathalie Gontcharova fut chargée des décors et des costumes, et Michel Fokine de la chorégraphie.

Le coq d'or fut ainsi transformé dans un spectacle fortement marqué par un principe esthétique que Diaghilev commença à adopter en 1914 et qui caractérisera plusieurs de ses productions, en particulier presque toutes celles sur la musique de Stravinsky: la séparation des composantes de l'opéra traditionnel (musique, gestes, mots). Bien sûr, à l'origine d'une telle esthétique 'séparatiste' il y avait un esprit anti-romantique qui était en train d'influencer les mouvements, les tendances et les groupes modernistes un peu partout en Europe. Sa dramaturgie musicale étant fondée sur des principes anti-naturalistes et anti-réalistes, *Le coq d'or* se prêtait particulièrement à une transformation pareille. Tout est 'séparé' et renversé dans ce chef d'œuvre d'une ironie subtile et féroce. Une ironie qui s'exprime par un décalage entre le caractère des thèmes et la situation dramatique.

Florent Schmitt entama son compte-rendu du *Rossignol* (mis en scène pour la première fois le 26 mai 1914) par un éloge de la mise en scène du *Coq d'or* (qui avait débuté deux jours avant), ce qui permet de comprendre combien nouvelle apparaissait au public parisien de cette époque une dramaturgie anti-naturaliste fondée sur la synergie et l'interférence entre opéra et danse.

Par une innovation que, pour ma part, à l'encontre d'illustres confrères scandalisés du "sacrilège", je trouve des plus heureuses, amenée peut-être à régénérer le genre monstrueux et désuet de l'opéra, l'action est uniquement mimée et dansée. Les chanteurs, disposés en gradins des deux côtés de la scène, immobiles dans leurs cagoules rougeâtres, sont des voix anonymes. La réalisation obtenue ainsi est parfaite: plus de ces attitudes bêtes de ténors, plus de ces mouvements presque toujours en contradiction avec l'expression musicale, ou, ce qui est pis encore, ces longs temps de désespérante inaction. Comment, par exemple, une danseuse pourrait-elle chanter comme Mlle Dobrowolska; comment une chanteuse pourrait-elle danser comme Mme Karsawina et rendre, apparente et tangible, la toute-puissante séduction à laquelle succombera le vieux monarque? La nature se refuse à cette multiplicité de moyens. De sorte que nous jouissons dans leur plénitude de deux merveilles simultanées. Le théâtre étant essentiellement art de transposition, plus il y aura de différentes enveloppes d'art pour exprimer une émotion, une idée, une moralité, plus il y aura éminemment d'art, car n'oublions pas qu'en fin de compte, l'art est 'jeu'.²

Le public qui en mai 1914 avait assisté à la mise en scène 'séparatiste' du *Coq d'or*, avait pu assister avec le même billet

à la représentation du *Rossignol* de Stravinsky en création mondiale. L'année précédente, l'ancien élève de Rimski-Korsakov, au cours d'une interview donnée à un journaliste du "Daily Mail", avait déclaré: "Je n'aime pas l'opéra. La musique peut se marier avec le geste ou avec les mots - elle ne peut pas se marier avec les deux, sauf à devenir bigame".³

Le fait d'avoir terminé ce "conte lyrique" d'après un conte d'Andersen, ajoutant deux tableaux à un premier composé en 1908-1909, est donc en apparence contradiction avec sa déclaration.

Cependant, si tant est qu'il existe dans *Le rossignol* une 'bigamie' entre la musique associée à la fois aux gestes et aux mots, il ne peut s'agir que d'une pseudo-bigamie, dans la mesure où le produit de cette union, comme dans *Le coq d'or*, est anti-réaliste et anti-naturaliste. Ce ne sont pas les dialogues qui font avancer l'action, ni même l'opposition de principes contradictoires - la nature (le chant du rossignol, la campagne) et l'artifice (le rossignol mécanique; la cour, ses apparats et ses courtisans), la vie et la mort, que seulement la puissance de l'art (le chant du rossignol, encore) peut vaincre et subjuguier en arrêtant l'écoulement du temps. Ce sont des mécanismes dramatiques extérieurs qui servent à structurer la scène, à mettre en place les "mensonges" de l'art musical et théâtral. Le mensonge le plus évident est justement le chant du rossignol, qui incarne un principe naturel à travers une virtuosité vocale parfaitement artificielle, inspirée directement de celle de la Reine de Chamacka. Comme le carillon de l'astrologue dans *Le coq d'or*, ici la reprise du chant du pêcheur, à la fin de chaque tableau, suggère un temps magique, suspendu, circulaire. Dans ce "conte lyrique" tout est ritualisé et dépassionné. Nous sommes tout le temps conscients que le compositeur tire les ficelles de ses marionnettes, que si 'bigamie' il y a, entre musique, gestes et mots, elle ne dérive d'aucun excès passionnel, mais plutôt d'un accord consensuel entre musique et gestes d'une part, et musique et mots d'autre part: une bigamie de convenance, froide, passive, rationnelle et artificielle.

Cette ritualisation, cette absence de pathos dérangent ceux qui, comme Pierre Lalo, ne pouvaient pas concevoir une narration ou une dramaturgie fondées sur des principes autres que "l'expression des sentiments". Le refus d'une dramaturgie 'séparatiste' et antinaturaliste amena Lalo à affirmer que Stravinsky n'était pas un poète, mais un "musicien

pur”, un “pur technicien”, un collectionneur de “formules harmoniques et instrumentales”. Il avança ainsi une opinion critique qui se consolidera au cours des années suivantes.⁴

Charmé par la variété des couleurs instrumentales concentrées dans un espace et dans un temps dramaturgique miniaturisés, Emile Vuillermoz était d’un tout autre avis. Selon lui, ceux qui ne percevaient pas les sentiments délicats exprimés par la musique de Stravinsky, ne savaient pas l’écouter. En fait, l’écoute nécessite une attention particulière à cause de la condensation et du grand raffinement du langage sonore, de ses “bouffés aromatiques” et de ses parfums intenses et enivrants. Selon Vuillermoz, toutefois, la direction actuelle des Ballets Russes ne faisait aucun effort pour préparer le public et la critique à l’écoute d’une musique aussi nouvelle et dense, n’invitant même pas la presse musicale à la répétition générale. C’est une récrimination très intéressante qui, stimulée par des ressentiments du critique, «traité en intrus», montre que la musique de Stravinsky était en train de gagner un statut particulier dans la conscience critique de l’époque.⁵

Reynaldo Hahn, lui aussi, tissa des éloges du *Rossignol* utilisant des métaphores “chromatiques” et “aromatiques” inspirées du sujet oriental. Mais au tout début de son compte rendu il se posa un problème qui dorénavant deviendra crucial pour la critique: celui de la cohérence et de la continuité stylistique de Stravinsky. Comment justifier le fait que le compositeur russe dont *Le sacre du printemps* avait scandalisé le public parisien compose à présent une musique “comme saturée d’opium, comme glacée de laques précieuses”? Au lieu de mettre en évidence l’impact stylistique du *Sacre* sur le deuxième et le troisième tableau du *Rossignol*, Reynaldo Hahn établit un lien poétique entre cette dernière œuvre et les deux premiers ballets composés pour les Ballets Russes, *L’oiseau de feu* et *Pétrouchka*.⁶

Les critiques furent unanimes dans l’éloge du décor et des costumes de Benois, tandis que la plupart d’entre eux regrettaient la médiocrité du rendu orchestral, nonobstant les efforts et l’engagement du directeur Pierre Monteux.

Le chant du rossignol

La réduction du texte et des dialogues au minimum avait été l’un des principes fondamentaux de la dramaturgie du *Rossignol*. Deux années après la création, en 1916, Diaghilev avait

proposé à Stravinsky d’en élaborer une version chorégraphique, *Le chant du rossignol*, qui fut projetée en stricte collaboration avec l’impresario.⁷

L’abolition du premier tableau et des parties vocales, ainsi qu’une réorchestration et des coupures drastiques transformèrent le mini-opéra dans un spectacle nouveau. Présenté au début décembre 1920 en forme de concert à Genève et à Lausanne, il donna lieu, surtout dans la première ville suisse, à un véritable scandale. En tant que ballet, *Le chant du rossignol* fut représenté avec la chorégraphie de Massine à l’Opéra de Paris le 2 février 1920. Après avoir refusé un décor construit par le peintre futuriste italien Fortunato Depero, Diaghilev retarda la production jusqu’à 1920, quand il passa commande des décors et des costumes à Henri Matisse. Le décor, qui dans la version futuriste aurait donné lieu à une explosion de formes bizarres et de couleurs violentes, dans la version de Matisse stimula Massine à composer des “tableaux mouvants dans les trois dimensions de l’espace”. C’est l’expression utilisée par Louis Laloy dans un compte-rendu qui mettait en relief l’importance de la synergie entre les couleurs et la composition des ensembles dans un spectacle qui transformait l’opéra ‘séparatiste’ en une symphonie de mouvement, de sons et de couleurs.⁸

Cette métamorphose fut loin d’être appréciée unanimement. Une partie du public et des critiques qui avaient été ravis par *Le rossignol* furent choqués par l’absence d’une action immédiatement intelligible, par les dissonances et les sonorités âpres de la nouvelle orchestration, ainsi que par le traitement chorégraphique de Massine, à l’exception des ensembles, particulièrement loués. Le court compte-rendu de Léon Guillot de Saix est un exemple de ces critiques négatives.⁹

En revanche, *Le chant du rossignol* fut accueilli par les critiques favorables comme une œuvre novatrice. Dans un compte-rendu très réfléchi et riche en remarques et détails concernant les différentes composantes de l’œuvre, Henry Prunières affirma que la chorégraphie de Massine était “la tentative la plus neuve et la plus puissante qu’on ait vue en France depuis le *Sacre du Printemps*”, “le germe d’une nouvelle esthétique de la danse théâtrale”.¹⁰

À la différence de Fokine et de Nijinsky qui “se laissaient guider par leur intuition et leur science toute empirique”, Massine est décrit comme un chorégraphe intellectuel qui

compose un ballet comme un musicien écrit une partition. Comme autrefois Pécourt, il fixe les pas et les gestes sur le papier de manière définitive au moyen d'un système de notation chorégraphique qu'il a inventé.¹¹

Outre une sous-estimation des composantes intellectuelles des créations chorégraphiques de Fokine et (surtout) de Nijinsky, ce jugement est révélateur de la façon dont à l'époque Massine apparaissait comme un réformateur et un novateur non seulement de la danse théâtrale, mais aussi de la relation entre musique et danse. Mettant en relief le déphasage entre les accents musicaux et les rythmes plastiques, Prunières remarqua dans la chorégraphie du *Chant du rossignol* la réalisation d'un principe qui, comme Stravinsky le déclara dans une interview donnée à Michel Georges-Michel quelques mois après, caractérisait aussi sa nouvelle version du *Sacre du printemps*.¹²

Pulcinella

Le 15 mai 1920, trois mois après la création du *Chant du rossignol* à l'Opéra, Diaghilev présenta au public parisien un nouveau ballet-parodie basé sur la musique italienne du passé, ce coup-ci à partir de différents extraits d'œuvres composées par – ou attribuées à – Pergolesi: *Pulcinella*, signé par Massine, chorégraphe et protagoniste, par Picasso et par Stravinsky, chargé d'orchestrer quelques extraits d'œuvres de Pergolesi, vrais et faux.

Tous les moyens que Stravinsky emploie dans *Pulcinella* pour attirer dans l'orbite de son style personnel le style baroque-napolitain de Pergolesi conduisent au même résultat: la transformation d'un langage correspondant à une conception artistique conséquente et symétrique en un autre langage, gouverné, tout au contraire, par le sens de la fragmentation et de la discontinuité. De ce conflit entre le modèle et la copie est né le "style néoclassique" de Stravinsky qui a tant bouleversé les critiques de l'époque qui s'attendaient, tout comme Diaghilev dans un premier temps, à une "orchestration élégante" de Pergolesi façon Tommasini avec *Le donne di buon umore*. Plusieurs d'entre eux exprimèrent leur perplexité face à l'obstination et à la démesure du résultat, à la vulgarité et à la lourdeur de plusieurs sonorités.¹³

Mais d'autres perçurent dans la parodie stravinskienne quelque chose de beaucoup plus complexe et raffiné qu'une

simple contrefaçon cocasse ou qu'une musique "à la manière de...". Louis Laloy par exemple affirma que "la musique de M. Stravinsky est classique" comme celle de Pergolesi, "mais bien moderne, ou, pour mieux dire, bien personnelle", mettant en évidence l'originalité absolue de l'orchestration.¹⁴

Reynaldo Hahn aussi fut étonné par les "diableries géniales" de l'orchestration, dont Stravinsky "seul est capable", et avec beaucoup de finesse parla du style harmonique du compositeur et de ses qualités acoustiques. En outre il aborda le sujet de la relation stylistique et poétique entre le présent et le passé avec beaucoup d'humour, et il réfléchit sur le reproche d'une "femme éminente et charmante", qui l'avait accusé de respecter trop le passé et de ne l'aimer pas vraiment.¹⁵

C'est une métaphore dont Stravinsky se souviendra. Dans les *Chroniques de ma vie* (1935), pour distinguer son néo-classicisme des différents "retours à..." et "à la manière de..." qui commençaient alors à se propager en Europe jusqu'à devenir une mode culturelle, il utilisera cette même comparaison métaphorique:

Pour aborder une tâche aussi ardue, je me trouvai dans la nécessité de répondre à la question la plus importante, qui fatalement se posait à moi dans cette circonstance. Serait-ce le respect ou mon amour pour la musique de Pergolèse qui devait dominer dans ma ligne de conduite à son égard ? Est-ce le respect ou l'amour qui nous pousse à la possession de la femme ? N'est-ce pas uniquement par l'amour qu'on arrive à pénétrer l'essence d'un être ? Et puis, l'amour diminue-t-il le respect ? Seulement, le respect demeure toujours stérile et ne peut jamais servir d'élément producteur et créateur. Pour créer, il faut une dynamique, un moteur, et quel moteur est plus puissant que l'amour ? Aussi, pour moi, poser la question, c'était la résoudre.¹⁶

Avant que Stravinsky ne prenne conscience du fait que *Pulcinella* représentait l'acte de naissance du néo-classicisme, cette œuvre fut pour lui un travail d'orchestration très spécial, conçu dans le cadre d'un projet théâtral précis. Si l'on veut comprendre le rôle fondamental que le style de Stravinsky et sa conception dramaturgique jouèrent à ce moment crucial de sa carrière, ainsi que les étapes successives de son évolution stylistique, il est essentiel de garder cela à l'esprit. "Pulcinella fut le chant du cygne des années passées en Suisse", affirma-t-il dans *Expositions and Developments*.¹⁷ *Pulcinella* fut d'abord l'occasion de présenter au public internatio-

nal de la métropole française la nouvelle conception sonore et orchestrale expérimentée pendant la guerre dans des œuvres comme *Renard* et *Les noces*, qui n’avaient pas encore été représentées, ou avaient eu, comme *L’histoire du soldat*, une diffusion très limitée à cause de la guerre.

Une interview accordée à André Rigaud, et publiée en mai 1920 dans la revue “Comœdia”, témoigne que Stravinsky voulait justement mettre en évidence cet aspect de son “stil novo”.

C’est une musique d’un genre nouveau, une musique simple avec une conception orchestrale différente de mes autres œuvres. Et cette nouveauté réside en ceci: les “effets” musicaux sont d’ordinaire obtenus par la juxtaposition des nuances; un piano succédant à un forte produit un “effet”. Mais c’est là chose conventionnelle et convenue. J’ai tâché d’atteindre à un dynamisme égal dans la juxtaposition des timbres des instruments qui sont la base même de la matière sonore. Une couleur ne vaut que par le rapport des autres couleurs qui lui sont juxtaposées. Le rouge n’a pas de valeur par lui-même, il ne l’acquiert que par le voisinage d’un autre rouge ou d’un vert, par exemple. C’est ce que j’ai voulu faire en musique et ce que je cherche tout d’abord, c’est la qualité du son. Je cherche aussi la vérité dans le déséquilibre des instruments au rebours de ce qu’on fait dans ce qu’on appelle la musique de chambre, dont la base même est un équilibre convenu entre les divers instruments. Et cela est tout à fait nouveau, personne ne l’a jamais essayé en musique. Ce sont des innovations qui surprennent parfois. Mais l’oreille devient peu à peu sensible à ces effets qui la choquent tout d’abord. Il y a toute une éducation musicale à entreprendre.¹⁸

Il est évident qu’une pareille conception sonore et orchestrale, déjà expérimentée par Stravinsky dans les œuvres théâtrales de la période suisse et appliquée ici pour la première fois au langage musical d’un auteur du passé, est très proche de la conception fauviste et cubiste, et donc de celle de Picasso. Pendant le printemps 1917, après leur rencontre à Rome où la compagnie de Diaghilev répétait *Le donne di buon umore*, le peintre et le musicien étaient devenus des amis très chers. Ils avaient des goûts communs et ce n’est pas par hasard que Diaghilev désapprouva les produits artistiques de l’un et de l’autre! Après s’être vu refuser son projet de costumes “style Offenbach”, Picasso se contenta de quelques indications relatives aux couleurs : pour les jeunes filles rose et vert, pour (les) *Pulcinella* et *Pimpinella* blanc et rose, pour les soupi-

rants violet et bleu, pour d’autres personnages brun et noir. Le costume de Massine, blouse et pantalon blanc, bas rouges, demi-masque noir dans la pure tradition de la *commedia dell’arte*.

Cette variété chromatique, en différenciant les personnages selon leurs rôles, éclairait un argument tiré d’un sujet du théâtre populaire napolitain intitulé *I quattro Pulcinella simili* [*Les quatre Polichinelles semblables*]. En même temps, elle apportait des touches de couleur à une scène un peu sombre, l’action se déroulant à la lumière de la lune. Mais le contraste entre la toile de fond et les costumes des personnages troubla les critiques de l’époque autant que la musique de Stravinsky.

La même disproportion [entre la musique de Pergolèse et le traitement de Stravinsky] se retrouve entre le costume fanfreluqué des danseuses ou des danseurs et le décor de M. Picasso. On voit que M. Picasso a voulu faire une toile de fond sur laquelle se détachent les personnages. Là encore, il aurait fallu éclairer la lanterne.¹⁹

Cette intrigue, on le voit, est d’un entendement facile. Il n’en va pas de même du décor de M. Picasso qui est, lui, d’une limpide incompréhension! Les costumes, de tonalités chatoyantes et d’un luxe raffiné, gagneraient à s’épanouir sous les flots plus éclatants de lumière. La scène a paru sombre. Une turbulente frénésie anime les danses réglées par M. Massine. Celles-ci – comme toujours – procèdent d’une excessive et curieuse fantaisie. Ni les yeux ni l’oreille ne se reposent un instant, sollicités sans cesse, de tous côtés, par des ensembles ou des détails amusants.²⁰

Au moment des répétitions de *Pulcinella*, la difficulté majeure se révéla être la synchronisation et le juste équilibre entre les rythmes musicaux, les volumes sonores et les mouvements chorégraphiques. Massine, qui avait déjà signé les chorégraphies de *Le donne di buon umore* et *La boutique fantasque*, travailla tout d’abord sur des réductions pour piano que le compositeur lui envoyait régulièrement de Morges. Le chorégraphe s’attendait à un certain type d’orchestration, mais au cours des répétitions il se rendit compte qu’il devait tout changer pour adapter la chorégraphie à l’échelle sonore de l’orchestre de chambre.

La surexcitation rythmique de la partition, aussi bien que le sujet, incitèrent Massine à donner à l’action chorégraphique le caractère d’une frénétique pièce pour marionnettes

qui, par des gestes et des mouvements rapides, exprimaient une large gamme d'émotions. Plusieurs critiques révélèrent la mesure de cette frénésie, qui fut l'un des traits stylistiques saillants de la chorégraphie de *Pulcinella*. Par exemple Jean Bastia, dans un compte-rendu plein d'humour, écrivit:

Avant-hier soir, à l'Opéra j'ai assisté à la création de *Pulcinella*. Je n'avais aucun "argument" sous les yeux. J'ai vu des gens qui dansaient, qui tournaient, qui faisaient toutes sortes de manières qu'on n'est pas accoutumé de voir tous les jours, ils pirouettaient sur eux-mêmes, ils s'enlevaient en battant plusieurs fois l'air avec leurs pieds, puis ils sortaient. D'autres arrivaient, faisaient la même chose et sortaient. Et les premiers revenaient et faisaient la même chose, et les derniers, revenus aussi, faisaient de même avec eux.

Cela m'a rappelé la petite chanson enfantine:

Elles font font font

Les petites marionnettes,

Trois petits tours... et s'en vont.

Les enfants n'en demandent pas davantage, cette explication leur suffit.

Je crois que toute la danse n'est qu'une interprétation des "trois petits tours" des petites marionnettes – après quoi, toutes les danseuses et tous les danseurs s'en vont.²¹

Le nouveau Sacre du printemps

Le 15 décembre 1920 une nouvelle version du *Sacre du printemps* chorégraphiée par Massine est proposée au public des Ballets Russes au Théâtre des Champs-Élysées, le même théâtre où, sept ans plus tôt, la version de Nijinsky avait déclenché le célèbre scandale. En accord avec Stravinsky, Massine garda le sujet principal du ballet, mais ne tint compte ni du plan dramaturgique originel, ni de la synchronie entre musique et danse établie par Nijinsky dans sa version chorégraphique (que par ailleurs, il n'avait pas vue). L'élimination du plan dramatique originel, conçu en stricte collaboration avec Roerich, assignait désormais un rôle exclusif au compositeur ainsi qu'à la musique. D'autant plus qu'elle avait été bien reçue sous la forme de concert, en tant que musique «pure». Le programme annonçait de manière laconique le nouvel état des choses.

Le *Sacre du Printemps* est un spectacle de la Russie païenne. L'œuvre est en deux parties et ne comporte aucun sujet. C'est de la chorégraphie construite librement sur la musique.

Stravinsky expliqua sa pensée sur les deux versions du *Sacre* à l'occasion d'une interview avec Michel Georges-Michel parue dans "Comœdia" la veille de la première représentation de la version de Massine.

Il insista surtout sur deux points: la suppression de "tout détail anecdotique, symbolique, etc. alourdissant, obscurcissant une œuvre de pure construction musicale que doit accompagner, parallèlement, une réalisation de construction purement chorégraphique", et le "nouveau mode de danse" de Massine qui, à la différence de Nijinsky, "ne suit pas la musique note par note, ni même mesure par mesure", mais "lutte parfois contre le temps" tout en gardant exactement le rythme.

Ces propos contribuèrent à diviser le public et la critique en deux camps: le camp des admirateurs de la nouvelle version, lesquels en tissaient les louanges partageant le point de vue de Stravinsky, et le camp de ceux qui, mettant en évidence les points faibles de ces propos et comparant les deux *Sacres*, gardaient une attitude plus réservée à l'égard de l'efficacité de la nouvelle version. Roland-Manuel, qui "malgré le souvenir de la splendide version de Nijinsky", préférait "à son archaïsme, la pureté et, pour tout dire, la musicalité profonde de l'interprétation de Léonide Massine"²³ appartenait évidemment au premier camp, ainsi que Louis Laloy. Selon ce dernier

Le tort de M. Nijinsky fut sans doute de ne pas assez docilement se plier aux injonctions de la musique, et s'inspirant plutôt du sujet, d'interrompre la continuité de l'emportement par des entrées successives, comme aussi d'avoir exagéré, plus que ne l'exigeait la musique, la contorsion ou la dislocation des attitudes.²⁴

En revanche, pour Emile Vuillermoz, un des paladins les plus belliqueux de l'autre camp, "Massine n'a écouté que la musique. C'est pourquoi sa chorégraphie n'a rien d'épisodique et n'a recours à aucun accessoire".²⁵

Ce critique défendit l'originalité de la première version par rapport à laquelle "la réalisation de Massine n'est pas foncièrement différente [...] Elle est, tout simplement, moins neuve et moins personnelle". Malgré les propos de Stravinsky, elle n'était, selon lui, pas moins "anecdotique" que la première.²⁶

Rappelant les louanges que Stravinsky avait tissées à propos de la chorégraphie de Nijinsky en 1913, Vuillermoz sou-

ligne l’ingratitude de celui “qui brûle avec désinvolture ce qu’il avait aimé”.²⁷

Avec la même “désinvolture”, Stravinsky dans les *Chroniques de ma vie* se montrera moins enthousiaste de la chorégraphie de Massine auquel il reprochera un défaut typique des chorégraphes: à savoir, composer la phrase en collant ensemble de petits fragments,²⁸ un principe qui, par ailleurs, est équivalent à celui utilisé par le compositeur lui-même.

La version du *Sacre* de Massine, outre ces réactions opposées, déclencha des réactions bizarres. C’est le cas du compte-rendu de Henry Bidou, qui, après avoir déclaré sa préférence pour le *Sacre* de Nijinsky, avoua la “fidélité admirable” de la “traduction” chorégraphique de Massine, dont il proposa une analyse de fragments fondée sur la mémoire colorée des compositions et des figurations des groupes masculins et féminins.²⁹

André Levinson, spectateur de la nouvelle version du *Sacre* de Massine lors d’une reprise au cours de la saison suivante, en 1922, bien que critiquant les “procédés les plus sommaires de l’enseignement dalcrozien”³⁰ utilisés par Nijinsky, reconnut que dans la première version la danse capturait la force de la musique de Stravinsky, tandis que dans la version de Massine “la musique n’arrive pas jusqu’aux danseurs et les danses n’agissent pas au-delà de la rampe, sur la salle”.³¹ Quant à la relation entre rythme musical et rythme plastique dans les deux versions du *Sacre*, Levinson tira des conclusions opposées aux propos de Stravinsky: “Les danseurs de Nijinsky étaient harcelés par le rythme. Ceux-ci se délassent en marquant la mesure et, trop souvent, elle leur échappe”.³²

Stravinsky et Tchaïkovski

En 1922 deux nouvelles œuvres théâtrales de Stravinsky furent présentées au public parisien par les Ballets Russes: le 18 mai *Renard*, “histoire burlesque chantée et jouée”, qui, composée en Suisse en 1915-16, attendait depuis longtemps d’être mise en scène, et le 3 juin *Mavra*, un opéra en un acte sur un livret de Boris Kochno tiré d’un poème de Pouchkine, *La maisonnette de Colomna*. Le soir du début de *Renard*, Diaghilev mit en scène un extrait de *La belle au bois dormant* (titré *Le mariage de la belle au bois dormant*) qu’il avait présentée au public londonien en version intégrale (et avec le titre *Sleeping Princess*) l’année précédente. Stravinsky avait colla-

boré à la production londonienne en orchestrant deux pièces de Tchaïkovski qui n’avaient pas été utilisées, ou qui avaient été éliminées par le compositeur à l’époque de la création du ballet.³³ À l’occasion de la mise en scène de *Sleeping Princess* Stravinsky fit publier sur “The Times” une lettre ouverte à l’impresario, où il tissait les louanges de l’œuvre et de la “grande puissance mélodique” de Tchaïkovski. Le but de cette lettre n’était pas seulement de soutenir Diaghilev et de faire de la publicité au programme de la saison londonienne des Ballets Russes, qui s’ouvrirait d’ici peu, mais aussi de replacer Tchaïkovski dans la lignée de la musique russe ouverte à la tradition méditerranéenne et ‘catholique’,³⁴ une lignée dans laquelle Stravinsky s’inscrivait volontiers pour des raisons autant esthétiques que politiques.

Mavra, dédié “à la mémoire de Pouchkine, Glinka et Tchaïkovski”, fut le manifeste musical de cette nouvelle poétique, “néoclassique” certes, mais d’un néoclassicisme profondément ancré dans la tradition russe.

Au lendemain de la révolution russe de 1917, l’opposition traditionnelle entre les partisans du Groupe des Cinq et ceux des musiciens ouverts à l’occident avait acquis de nouveaux signifiés symboliques par rapport à l’évolution politique. En raison de leurs postulats esthétiques et de leur engagement artistique, les compositeurs du Groupe des Cinq pouvaient être considérés comme les précurseurs de la nouvelle vague de populisme slavophile, une des tendances de la politique culturelle post-révolutionnaire. Tchaïkovski, en revanche, incarnait le type du musicien “pur” et, de même que Glinka, la continuité d’une tendance classique ouverte sur l’occident. Dans *Une lettre de Stravinsky sur Tchaïkovski*, au texte différent de la lettre ouverte publiée dans “The Times”, et cette fois parue dans “Le Figaro” du 18 mai 1922, en réponse aux réactions polémiques de la plupart des critiques français à cette dernière, le compositeur affirma:

Je désire insister sur le fait que je me suis toujours senti en communion avec l’esprit qui anime la musique de Tchaïkovski, ou, si l’on préfère, avec le sens de son art. L’amour que j’ai pu ressentir pour *Boris Godounov* ou pour une symphonie de Borodine et l’estime que je leur conserve n’impliquent en rien mon adhésion à la tendance des Cinq, dont on a eu peut-être tort de voir en moi un continuateur. Je me sens beaucoup plus près d’une tradition qui serait fondée par Glinka, Dargomijski et Tchaïkovski. Car le russisme des Cinq s’est manifesté surtout en opposition à l’italianis-

me conventionnel qui régnait alors en Russie et a trouvé sa voie dans un pittoresque qui a facilement frappé l'imagination du public étranger. Mais cette époque est révolue : l'opposition à l'italianisme n'a plus de raison d'être et nous trouvons une toute nouvelle saveur à des œuvres où s'est manifestée la nature russe en dehors de ce besoin d'opposition et sans l'aide de ce pittoresque qui paraît lui-même aujourd'hui parfaitement conventionnel. Tchaïkovski porte un chapeau haut de forme avec une chemise russe et une ceinture, tandis que les Cinq se sont revêtus d'un costume de boyard, qui d'ailleurs n'était plus de mise à l'époque où ils vivaient.³⁵

Si après la Révolution Stravinsky avait coupé les liens avec la Russie, il restait toutefois profondément russe dans son âme et dans sa conscience artistique. En occident, il se sentait non seulement un émigré, mais aussi un exilé, un héritier légitime de Tchaïkovski et de la tendance classique russe. Cette conscience lui permit, bien que loin du "socialisme soviétique", de garder une relation spirituelle très forte avec sa patrie de cœur. La distance qu'il prit alors par rapport aux sources de la musique populaire russe, qu'il remplaça par les modèles de la tradition classique occidentale (ou russe, ouverte à l'occident), correspondait donc non seulement à un virage poétique et stylistique, mais aussi à une transformation idéologique et spirituelle profonde provoquée par les événements politiques de son pays d'origine. Cette défense d'office de Tchaïkovski ne fut pas prise au sérieux par les critiques parisiens, dont la plupart partageaient exactement les préjugés que Stravinsky fustigeait. Les propos de Roland-Manuel sur la musique de Tchaïkovski et sur l'«attendrissement» de Stravinsky pour ce compositeur montrent bien cet état des choses :

La Belle au Bois dormant est un ballet féérique à grand spectacle, selon la formule qui fut chère aux Russes sous le règne d'Alexandre III. M. Igor Stravinsky ne songe point sans attendrissement à cette époque rococo. Il en a fait l'aveu sans réticence au cours de deux lettres que "Comœdia" et le "Figaro" ont eu plaisir à publier. Je ne vois pas pourquoi on a voulu suspecter la sincérité d'un tel aveu. Nous avons, en France, d'excellents esprits qui témoignent une indulgence amusée au style ventru du mobilier Louis-Philippe. Il n'est pas davantage interdit au maître de Renard de nourrir une dilection de fantaisie pour Tchaïkovsky, ni d'essayer à la justifier par les plus mauvaises raisons du monde: ce sont là jeux de prince. Mais nous n'admettrons jamais que M. Stra-

vinsky prétende à nous faire partager la ferveur de son attendrissement. Schiller, dit-on, ne pouvait écrire sans avoir auprès de lui quantité de pommes pourries dont l'odeur favorisait son inspiration. Bénissons les pommes pourries qui ont déclenché peut-être, les plus belles trouvailles de Renard et de Mavra, et gardons-nous de goûter tout de bon à ces fruits gâtés.³⁶

Si les propos de Stravinsky gênaient les critiques bien disposés à son égard, ils donnaient à ceux qui ne comprenaient pas son évolution stylistique récente des arguments établissant une relation entre régression du goût et régression stylistique. De ce fait, ces propos, au lieu d'éclaircir sa poétique et ses œuvres, en rendirent la réception encore plus problématique.

Renard

L'histoire de *Renard*, dont le livret fut concocté par Stravinsky à partir de contes populaires tirés du recueil d'Alexandre Afanasiev (et traduit en français par Charles-Ferdinand Ramuz), n'était qu'un prétexte pour faire chanter aux quatre personnages (Renard, Coq, Chat et Bélier – Bouc dans la version française –) des comptines et des chansons de plus en plus vides de sens, dans l'esprit des *pribaoutki*. L'effet de dissociation entre la musique et la représentation 'séparatiste' de la très mince intrigue (les chanteurs dans la fosse d'orchestre, les mimes-danseurs sur le plateau), fut davantage accentué par la dissociation entre les quatre voix (deux ténors et deux basses) et les rôles, empêchant ainsi une identification vocale des personnages.

Plusieurs critiques français, tout en demeurant admiratifs du traitement musical, eurent du mal à comprendre l'esprit de *Renard*. Certes, Roland-Manuel accordait une grande valeur à l'opéra; pour autant, il n'estimait pas avoir affaire à un chef d'œuvre.³⁷

Pour la plupart des critiques, par rapport au *Rossignol*, *Renard* paraissait confus et incohérent, surtout en ce qui concerne la mise en scène et le traitement du texte. Parmi eux on compte Emile Vuillermoz. Au début de son compte-rendu il tissa l'éloge de Diaghilev cité en tête de mon essai pour affirmer ensuite, en toute franchise, son désarroi face à cette "lourde bouffonnerie, obscure et indiscrètement prolongée".³⁸

Pierre Lalo fut beaucoup moins prudent. Nostalgique des premiers ballets de Stravinsky, il mit *Renard* et *Mavra* dans le

même sac, les deux œuvres lui donnant “assez exactement l'impression d'un rag-time funèbre”.³⁹

La difficulté des critiques européens à percevoir l'ironie sous-jacente et les jeux parodiques fut certainement une des causes de cette incompréhension, aussi bien dans le cas de *Renard* que dans celui de *Mavra*. Au début de son compte-rendu et au cours d'un survol des précédentes saisons des Ballets Russes, Lalo parla en effet de l'étonnement suscité par les spectacles de Diaghilev sur le public parisien, et critiqua le caractère de plus en plus hétéroclite des composantes artistiques des dernières saisons.

Mavra

Cette œuvre, que Stravinsky dédia “à la mémoire de Pouchkine, Glinka et Tchaïkovski”, est essentiellement une parodie musicale et dramaturgique de l'opéra russo-italien. Tous ses principaux numéros décalquent des modèles reconnaissables surtout par des russes: Glinka (*Rousslan et Ludmilla* et *Une vie pour le tsar*), Dargomijski (*Rousalka*), Tchaïkovski. Le 29 mai 1922, six jours avant le début de l'œuvre, Diaghilev organisa une avant-première à l'Hôtel Continental de Paris pour donner l'opportunité à la critique de se focaliser sur les liens thématiques et stylistiques entre *Mavra* et ses modèles. Au cours de la soirée, les interprètes, accompagnés par le compositeur lui-même, chantèrent d'abord une suite de romances des trois compositeurs russes, puis *Mavra*, dans la version réduite pour piano.

Stravinsky créa un décalage constant entre les formules dramaturgiques, les modèles stylistiques et son style propre, tant par le déplacement systématique des accents rythmiques et harmoniques dans le rapport entre chant et accompagnement, que par l'emploi de sonorités aigres. Ce décalage renforce l'intention persifleuse de la parodie, non seulement sur le plan musical mais aussi sur le plan dramaturgique. La compression du temps dramatique et l'absence de vrais découpages entre les différents numéros mettent particulièrement en relief la disproportion entre l'emphase du chant et des gestes, et la futilité du sujet et de l'action scénique. *Mavra* est donc une parodie satirique de l'opéra russo-italien en ce qui concerne sa typologie formelle, stylistique et dramaturgique.

C'est surtout la relation entre le traitement des parties vocales et l'accompagnement orchestral qui frappa les cri-

tiques parisiens bien disposés à l'égard de Stravinsky, comme Roland Manuel, surpris par le décalage entre des voix qui “semblent chanter en italien” et un orchestre qui “parle russe avec un léger accent américain dû à l'emploi d'une instrumentation spéciale”.⁴⁰

Roland Manuel ne se souvenait pas que la vocalité italienne était l'un des modèles principaux de la tradition russe évoquée par Stravinsky et il n'apercevait pas non plus que le “léger accent américain” provenait de la souche rythmique propre au compositeur. D'où sa perplexité à l'égard d'une œuvre qui lui paraissait hybride et énigmatique.

À l'exception de Roland Manuel et de quelques autres collègues (comme Paul Collaert et Louis Laloy), qui s'efforçaient de comprendre l'évolution stylistique et esthétique de Stravinsky, la plupart des critiques considérèrent *Mavra* non seulement comme une régression, mais presque comme une blague. Dans *Chroniques de ma vie* le souvenir de cet accueil est plein d'amertume:

Mavra fut considéré comme une boutade déconcertante de ma part et fut pour beaucoup une vraie déconvenue. Telle la considéra également toute la critique, notamment la gauche d'avant-guerre. Elle condamna l'œuvre d'emblée, sans lui attacher la moindre importance et comme ne valant pas la peine d'être examinée de plus près. Seuls quelques musiciens appartenant à la jeune génération apprécièrent *Mavra* et se rendirent compte du tournant qu'elle marque dans l'évolution de ma pensée musicale.⁴¹

Les plus enthousiastes parmi ces jeunes dont parle Stravinsky furent Georges Auric et Francis Poulenc. Pour ce dernier, *Mavra* était l'annonce d'un nouveau style épuré des redondances des œuvres composées avant la guerre et qui s'imposait comme “le commencement d'une nouvelle manière”, particulièrement proche de la sensibilité et de la poésie des musiciens appartenant au Groupe des Six.⁴²

Les noces

C'est au cours de la composition du *Sacre du printemps* que Stravinsky eut notamment l'idée des *Noces*: après un ballet célébrant le sacrifice d'une vierge dans la Russie païenne, un ballet célébrant un mariage dans un village de la Russie chrétienne. Ici aussi, il s'agissait d'un sacrifice, mais d'un sacrifice d'une autre nature. Au début la mariée se plaint de devoir renoncer à ses belles et longues tresses, qui seront coupées

selon un rituel symbolisant la perte de la virginité. Aussi les mères des mariées, à la fin du troisième tableau, se plaignent de devoir se séparer de leurs enfants qu'elles ont accouchés et nourris. C'est cela les noces villageoises: chacun doit renoncer à sa propre identité, à ses sentiments intimes, afin qu'un nouveau couple engendre des enfants.

Stravinsky exprime cette fatalité en renonçant à tout ce qui pourrait distraire de la célébration des noces en tant que rituel, dont les plaintes font partie. Tous les ingrédients de la cérémonie et de la fête sont convoqués, mais, comme dans un oratorio, la force évocatrice du chant soliste ou choral, responsorial ou en "antiphonie", englobe le contexte et les actions. Entre voix et personnages il n'y a pas une correspondance stable (par exemple, la mère de la mariée est représentée par la mezzo-soprano et ensuite par le ténor). En fait, il ne s'agit pas d'une représentation, mais d'une présentation.

À l'origine de chaque tableau il y a un certain nombre de chants populaires, dont la plupart sont des chansons de mariage empruntées à une collection de Piotr Kireevsky que Stravinsky choisit, réduit en fragments, réélabora et assembla comme les éléments d'une mosaïque. Dans la plupart des cas les thèmes musicaux ne dérivent pas directement des sources populaires, mais furent forgés par Stravinsky selon la manière typique de la pratique populaire russe, qui consiste à varier les cellules thématiques. Ce n'est pas la rigueur de l'ethnologue, mais la pleine liberté de l'artiste qui inspira Stravinsky dans la composition des *Noces*.

La scansion presque toujours syllabique du texte, sollicitée par une vaste gamme d'ostinatos joués par les instruments, crée une impulsion rythmique implacable et enivrante. Comme dans *Le sacre du printemps*, cette impulsion exprime la puissance inflexible du rituel qui impose les lois de la communauté sans aucune pitié pour les sentiments individuels. Cependant, à la différence du *Sacre*, Stravinsky eut du mal à trouver la solution au problème de l'ensemble instrumental qui puisse exalter au mieux la force rythmique et la violence sonore de ce rituel sans écraser la vocalité qui est le fondement de l'œuvre. Après avoir écarté un orchestre de solistes pour lequel en 1914-15 il avait écrit une version du premier tableau, il réduisit progressivement le nombre d'instruments, en privilégiant les sonorités aigues et perçantes (celle du cymbalum ou du clavecin, par exemple, mais il envisagea aussi d'utiliser un piano mécanique, jusqu'à parvenir à

la géniale solution des quatre pianos, qui n'étaient que deux doubles Pleyel) et les percussions.

Cette recherche de l'orchestration idéale ne fut pas la seule cause du grand retard de la représentation des *Noces*, qui fut mise en scène le 13 juin 1923 au Théâtre de la Gaîté-Lyrique par la compagnie des Ballets Russes, avec un retard de presque dix années par rapport à la première version. Parmi ces causes, il faut considérer la guerre d'abord, ensuite les querelles entre Massine et Nijinsky qui, selon un témoignage de Bronislava Nijinska,⁴³ se seraient disputés pour avoir la commande. Enfin et surtout la difficulté d'élaborer une chorégraphie capable de valoriser l'esprit et la complexité de la musique, sans qu'elle soit écrasée par la pantomime ou par un folklore trop rehaussé en couleur. Nijinska releva le défi, mais voulut que Nathalie Gontcharova renonce à ses images colorées dans la tradition paysanne russe et conçoive un décor et des costumes beaucoup plus sévères.⁴⁴

Le compte-rendu d'André Levinson débute justement par des remarques sur la "chasteté" du décor. Ainsi que le mécanisme rythmique dans la musique de Stravinsky, dans le ballet de Bronislava Nijinska la répétition de gestes et mouvements, chargés de connotations mais rendus abstraits par le jeu formel de la chorégraphie, exalte la puissance du rituel auquel les paysans sont soumis, évoquant la dureté des mœurs et des conditions de la Russie rurale. André Levinson ne fut pas du tout de cet avis. Il stigmatisa la "reproduction mécanique du rythme" de la chorégraphie, ainsi que la militarisation des mouvements et des figures collectives, inspirées selon lui à Bronislava Nijinska par les "éléments les plus discutables" de la première version du *Sacre* élaborée par Vaslav, son frère.⁴⁵ Très admiratif de la musique de *Noces*, Levinson insista ensuite sur le décalage entre sa puissance sonore intrinsèque et le traitement chorégraphique, réglé par une "gymnastique que l'on dirait diplômée de tous les instituts genevois et qui aligne son monde là haut, sur le plateau nu". Le préjugé anti-dalcrozien est bien affiché, mais il ne s'agit pas seulement de cela. Pour Levinson "le mystère de Stravinsky se suffit à lui-même et n'appelle ni n'admet aucune interprétation analogique par la danse".⁴⁶

La mécanisation des mouvements et des figures dans la chorégraphie des *Noces* fut stigmatisée par d'autres critiques, mais de manière plus ironique et plus grossière que Levinson. Par exemple, par Henry Malherbe. Dans son compte-

rendu, riche en reliefs critiques sur le spectacle et la musique, il montra l'étonnement des contemporains face à des œuvres dont la nouveauté et l'originalité obligeaient à revoir constamment le jugement sur la carrière créative du compositeur. D'autant plus que dans la programmation des Ballets Russes, *Les noces* avait été présenté au public un an après *Mavra*, une œuvre pour laquelle Malherbe affirme ne pas encore éprouver “un goût bien déterminé”.⁴⁷

Il y eut des critiques comme Gaston de Pawlowski qui, tout en manifestant un enthousiasme de surface pour la chorégraphie de Bronislava Nijinska, se dit accablé par la “tristesse profonde, monacale” de l'œuvre, et s'interrogea sur l'évolution de l'art stravinskien, essayant de l'interpréter selon une espèce de régression poétique vers “le retour à l'état de nature”.⁴⁸

Le même sentiment de tristesse et la même boutade sur les “noces à la russe” qui probablement circulait dans le milieu parisien, amenèrent Roland-Manuel à d'autres spéculations sur l'évolution de Stravinsky. Introduisant le principe du “métier”, et de l’“artisanat” qui deviendra un des postulats de la poétique musicale du compositeur, il défendit l'art stravinskien des attaques des critiques qui en dénonçaient l'absence d’“imagination sentimentale”.⁴⁹

Œdipus rex

Offert à Diaghilev à l'occasion du vingtième anniversaire des Cinq Concerts historiques – “un cadeau très macabre” commenta ironiquement l'impresario –, *Œdipus rex* fut créé à l'Opéra de Paris le 30 mai 1927 en version de concert, une version qui souligne le côté “oratorio” de sa double nature. C'est Stravinsky qui proposa à Jean Cocteau d'écrire le livret, après avoir admiré la façon dont il avait actualisé le mythe dans *Antigone*, créée au Théâtre de l'Atelier le 20 décembre 1922. Malgré la bonne volonté et la patience de Cocteau⁵⁰ et de l'abbé Jean Daniélou, auteur de la traduction en latin, la collaboration s'avéra rien moins qu'aisée. La principale difficulté tenait à la nature même du projet, consistant en un renversement complet du sens dramatique originel. Dans le livret final d'*Œdipus rex*, les numéros séparés et les résumés de l'action donnés par le speaker finirent par détruire complètement la continuité, le déroulement progressif du temps dramatique et de la tension tragique.

En refusant de réaliser un drame en musique, c'est-à-dire

d'adopter le principe dramaturgique de Sophocle, repris d'ailleurs par Cocteau dans sa version abrégée, Stravinsky doit inventer d'autres moyens pour distiller l'essence dramatique de la tragédie en l'adaptant aux exigences de son style musical. La structure dramaturgique, avec ses numéros séparés mêlant les épisodes chorals aux épisodes chantés par les protagonistes,⁵¹ peut évidemment être interprétée comme une parodie d'oratorio ou d'opéra baroque, comme une sorte de transition entre la tragédie lyrique et l'opéra gluckiste. Mais si nous considérons l'œuvre dans la perspective du langage du compositeur, il est évident que l'adoption d'une telle structure est nécessaire pour la sauvegarde du style et du temps stravinskien: l'hostilité de Stravinsky envers le *durchkomponiert* du temps dramatique “ouvert” dérive d'abord de l'incompatibilité entre ce dernier et la manière du compositeur d'utiliser le temps-durée comme élément structurant la forme musicale.

Stravinsky voulut transformer *Œdipe roi* en *Œdipus rex* pour deux raisons: d'une part, pour disposer d'un texte qui convienne à ses principes dramaturgiques, d'autre part pour être libre de l'adapter à sa “versification musicale”. A l'intérieur de chaque numéro, Stravinsky s'attacha à développer une ou plusieurs “attitudes expressives”, contribuant à donner un caractère différent à chaque épisode. Par “attitude expressive” on entend ici l'imitation musicale anti-naturaliste et rituelle d'un comportement expressif ou d'une réaction à un trouble de l'esprit. Très proche de l'*Affektenlehre*, la théorie de l'expression des émotions, que l'on trouve surtout dans l'aria et les numéros séparés de l'opéra baroque, ce principe ne cherche pas à mettre en évidence des phrases ou des mots isolés, mais une émotion particulière, choisie en raison de sa force symbolique et de sa correspondance avec les conventions de la dramaturgie musicale de l'époque.

Pour caractériser les “attitudes expressives” des personnages dans les différents épisodes d'*Œdipus rex*, Stravinsky choisit librement ses modèles dans le vaste répertoire de la tradition vocale sacrée et profane. Cette dramaturgie basée sur la transposition en musique des “attitudes expressives”, et non pas sur l'approche directe des émotions et des sentiments, lui permet aussi d'intégrer les “mouvements” rythmico-métriques comme éléments dynamiques de l'élaboration musicale, un autre principe de base de son style.

Comme pour les “attitudes expressives”, Stravinsky choi-

sit les modèles de ses mouvements rythmico-métriques dans un vaste répertoire: de la métrique ancienne aux rythmes de danse moderne, de la formule iambico-trochaïque du rythme pointé baroque aux ostinatos en rythme ternaire symbolisant le destin, en passant par les rythmes tirés de la tradition populaire, pour n'en citer que quelques-uns. Son choix se porte sur des formules et des modèles susceptibles d'entretenir une correspondance symbolique avec les autres composantes musicales (tempi et vitesses, "attitudes expressives", pôles tonals, orchestration), créant ainsi une unité dramatique cohérente et fonctionnelle, intégrée à la dramaturgie de l'œuvre. *Œdipe roi* est une étape décisive dans l'évolution du style néo-classique de Stravinsky. D'un côté cette œuvre lui permet de se réconcilier avec l'opéra et d'adapter sa "versification musicale" à un texte non russe. De l'autre côté, pour ce qui est du versant "oratorio" de l'œuvre, l'absence de mouvements scéniques, le statisme de la dramaturgie musicale qui en soulignent le caractère cérémoniel, aussi bien que l'utilisation de la langue latine conférant à certains numéros un caractère quasi liturgique, sont autant d'éléments qu'il développera bientôt dans la *Symphonie de psaumes*. Les solutions musicales apportées aux différentes situations dramatiques, sans que leur variété ne nuise à leur cohérence stylistique, enrichissent son vocabulaire musical de nouvelles "manières".

Cinq ans après *Mavra*, l'exécution des premières œuvres instrumentales néoclassiques, dont quelques-unes présentées à Paris en création mondiale (*Octet* pour instruments à vent, *Concerto* pour piano et instruments à vent), sollicita le public et la critique parisienne vers l'élaboration de "défenses" plus subtiles face à l'obstination de Stravinsky de continuer dans son nouveau chemin. Tandis que les critiques plus sensibles percevaient et remarquaient la permanence des qualités saillantes de son style sous l'apparence des modèles anciens, les critiques moins ouverts ou carrément hostiles affichaient ces modèles comme preuves de l'affaiblissement créatif du compositeur. C'est surtout parmi les grands maîtres de la tradition baroque, Bach et Hændel, que les critiques favorables à *Œdipe roi* s'appliquèrent à chercher les modèles adoptés par Stravinsky. Dans son compte-rendu paru le 3 juin dans "Comœdia" Pierre Lalo fit référence principalement à Bach. Selon lui la présence du modèle bachien n'empêchait toutefois nullement les caractères saillants du style stravinskien, du "Stravinsky des beau

jours", de se manifester.⁵²

Dans son long essai publié dans "La Revue Musicale", Arthur Lourié fondait son interprétation de l'œuvre sur le principe d'une synthèse entre les caractères "statiquement harmoniques" du langage hændelien et les caractères "dynamiquement polyphoniques" du langage bachien. Tout en affirmant qu'un compositeur choisit ses modèles en fonction de la mise en valeur de son art, Lourié interpréta l'évolution du style stravinskien à travers les mêmes modèles: Stravinsky s'était d'abord inspiré de Bach, comme dans la *Sonate* pour piano; à présent il s'inspirait de Hændel pour réaliser "une sorte de synthèse idéale des principes harmoniques et contrapuntiques".⁵³ Mais pour Lourié aussi, le modèle du passé n'empêchait pas l'originalité du style musical de Stravinsky de s'afficher "dans chacune des mesures de cet ouvrage".⁵⁴

La coexistence dans le compositeur russe d'ancien et de nouveau et la relation "dialectique" entre modèles et style furent saisies aussi par d'autres critiques: par Emile Vuillermoz, par exemple, même s'il débuta son compte-rendu par une mauvaise humeur à l'égard de la mode néoclassique et du traitement du texte dans *Œdipe roi*.⁵⁵ Par contre, les comptes-rendus défavorables, tel celui signé par Louis Schneider, reprochaient à Diaghilev d'avoir non seulement trompé les spectateurs par une œuvre assommante et ne correspondant pas du tout aux attentes du public des Ballets Russes, mais convoquaient également à la rescousse de leur éreintement une cohorte de modèles anciens plutôt détonante afin de rabaisser l'importance et la valeur du style stravinskien.⁵⁶

Apollon musagète

Composé à la même époque qu'*Œdipe roi*, *Apollon musagète* débuta à Paris le 12 juin 1928. Il avait été commandé par Elisabeth Sprague Coolidge pour la Library of Congress de Washington. Représenté pour la première fois le 27 avril 1927 dans une chorégraphie d'Adolphe Bolm, qui n'avait pas été revue par Stravinsky, *Apollon* fut représenté peu après à Paris dans une nouvelle version chorégraphiée par Balanchine. Le sujet du ballet est à mettre évidemment en rapport avec l'esprit du temps, en particulier avec la veine hellénisante du néo-classicisme qui depuis la deuxième guerre mondiale touchait tous les domaines de l'art. Pour ne rester que dans le théâtre musical français de l'époque, rappelons qu'en 1927 on assista à la création d'*Antigone* de Honegger sur un livret

de Cocteau, ainsi qu’à celle de *L’enlèvement d’Europe*, première œuvre d’un triptyque d’“opéras minute” de Darius Milhaud, tandis que les deux autres œuvres du même triptyque, *L’abandon d’Ariane* et *La délivrance de Thésée*, seront représentées l’année suivante.

Cependant, d’autres stimulations esthétiques furent à l’origine d’*Apollon musagète*. L’admiration pour l’art français de l’époque du Roi Soleil, ainsi que l’envie d’un retour au classicisme étaient des sentiments poétiques partagés par plusieurs artistes qui collaboraient avec les Ballets Russes de Diaghilev, parmi lesquels Bakst et Benois. Pour Stravinsky, la consécration des muses de la poésie (Calliope), de la mimique (Polymnie) et de la danse (Terpsichore) par Apollon, le dieu de la beauté sereine et lumineuse, fut aussi le prétexte pour créer une œuvre évoquant la pureté de la danse classique et du ballet blanc par des analogies musicales et sonores que le compositeur lui-même synthétisera dans les *Chroniques de ma vie*:

Quand, dans mon admiration pour la beauté linéaire de la danse classique, je songeai à un ballet de ce genre, j’envisageai surtout ce qu’on appelle le «ballet blanc» où se révélait à mes yeux l’essence de cet art dans toute sa pureté. J’y trouvai une merveilleuse fraîcheur produite par l’absence de tout agrément polychrome et de toute surcharge. Ces qualités m’incitèrent à composer une musique qui présenterait un caractère analogue. A cette fin l’écriture diatonique me parut la plus appropriée, et la sobriété de ce style détermina mon point de vue sur l’ensemble instrumental dont j’allais me servir. J’écartai tout d’abord l’orchestre courant à cause de l’hétérogénéité de sa composition: groupes entiers d’archets, de bois, de cuivres, de percussion. J’écartai aussi les ensembles d’harmonie (bois et cuivres) dont les effets sonores ont été vraiment trop exploités ces derniers temps, et je m’arrêtai aux archets. [...] Ayant perdu le goût de la mélodie en tant que valeur intrinsèque, on cessa de la cultiver pour elle-même et on se trouva ainsi privé de tout critère quant à l’appréciation de sa valeur. Un retour à l’étude et à la culture de cet élément au point de vue uniquement musical me parut tout à fait opportun et même urgent. C’est pourquoi l’idée d’écrire une musique où tout graviterait autour du principe mélodique fut pour moi d’un attrait irrésistible. Et puis, quel plaisir de se retremper dans l’euphonie multi-sonore des cordes et de la faire pénétrer dans les moindres recoins de la trame polyphonique! Et comment rendrait-on mieux le dessin dépouillé de la danse classique que par le flux de la mélodie se déversant dans le chant soutenu des cordes!⁵⁷

Il faut rappeler qu’à l’origine du refus du grand orchestre et de l’emploi d’un ensemble instrumental de chambre il n’y eut pas seulement des raisons esthétiques, mais aussi des contraintes pratiques: à savoir, les dimensions réduites du théâtre de la Library of Congress où *Apollon musagète* fut mis en scène la première fois.

Les modèles thématiques évoqués dans *Apollon musagète*, Delibes et surtout Tchaïkovski, ne font que renforcer les liens avec la tradition du ballet blanc de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Cependant, le rythme pointé, qui est à la base de tous les épisodes, renvoie à une autre tradition classique: à l’ouverture des ballets de cour. Stravinsky fait aussi allusion au XVII^{ème} siècle français dans la “Variation de Calliope”, où des phrases iambiques de douze notes et une section centrale de douze mesures évoquent les douze syllabes du vers alexandrin. La réinvention du mythe apollinien par la conjugaison de plusieurs classicismes est aussi une glorification de la poétique stravinskienne de l’épure et du “renoncement”, et d’un art qui se discipline davantage en posant des limites, réalisant ainsi un idéal de perfection formelle et expressive. C’est surtout ce message poétique qui influencera durablement l’art chorégraphique de Balanchine. Chaque fois que le chorégraphe, dans la maturité de l’âge, abordait le sujet, il reconnaissait dans *Apollon musagète* le modèle qui avait inspiré toute sa carrière artistique.

C’est en étudiant la partition d’*Apollon* que j’ai compris, pour la première fois, que les gestes, comme les voix dans la musique et les ombres dans la peinture, ont des relations de parenté. Groupés, ils imposent leurs lois. Plus un artiste est conscient, mieux il arrive à comprendre ces lois et à leur obéir. Depuis cette œuvre, j’ai développé mes chorégraphies à l’intérieur du cadre que suggèrent ces relations.⁵⁸

L’intrigue se trouvant substituée par une liturgie chorégraphique, il se crée un rapport direct entre la musique, les mouvements et les composants gestuels: les gestes sont intégrés dans le jeu formel des pas, des figures et des mouvements inspirés par le ballet classique, tout comme dans la partition les motifs répétés et variés donnent lieu à un jeu formel de “mouvements” et de “volumes sonores”. Les gestes ou les actions plus explicitement mimiques (par exemple, la présentation de l’art de chacune des trois muses à Apollon) n’ont

pas la fonction de conduire une intrigue, mais de suggérer des implications symboliques.

Comme déjà dans le cas de *Noces*, André Levinson tissa l'éloge de la musique de Stravinsky, mais demeura plutôt critique par rapport à la chorégraphie de Balanchine. Tout en appréciant la construction ingénieuse de quelques groupes, ainsi que l'interprétation de Lifar, il reprocha au jeune chorégraphe une certaine immaturité et répétitivité. Mais il est évident qu'il ne prisait pas vraiment la poésie sous-jacente, "l'intention de 'réfrigérer' la danse classique, de la pousser vers l'abstraction et l'impassibilité".⁵⁹

Apollon musagète est une pièce fondamentale tant pour l'évolution du style stravinskien que pour la réception critique de ses œuvres. En valorisant le principe mélodique et en utilisant un orchestre composé d'instruments à cordes, Stravinsky semblait désormais se placer aux antipodes de sa première saison créative : l'innovateur "barbare" et révolutionnaire d'antan s'était mué en un restaurateur "apollinien" et presque académique, et, pour certains critiques, ce bouleversement correspondait tout simplement à l'affaiblissement de son art musical. Dans son compte-rendu paru dans *L'Intransigeant*, Gustave Bret écrivit :

Le nouveau ballet de M. Strawinsky est ce qu'on est convenu d'appeler une œuvre dépouillée. Vous n'y trouverez ni la somptuosité sonore de *Petrouchka* ou de l'*Oiseau de feu* : la palette orchestrale est réduite, cette fois, aux seuls instruments à cordes ; ni la puissance rythmique obsédante et farouche du *Sacre du Printemps* : la trame musicale semble tissée, par moments, à l'école d'un Donizetti, voire d'un Marcadante [sic] – sans l'exubérance, toutefois, de la ligne mélodique ; et, sauf aux toutes dernières pages, où la main de l'auteur se révèle par une noble vigueur d'accent, on ne sait, au cours de cette partition, ce dont on doit le plus s'étonner : ou de la médiocrité intrinsèque de cette musique, ou de son étonnante inaptitude à toute réalisation plastique.⁶⁰

D'autres critiques, au contraire, continuèrent à soutenir Stravinsky, mais, dans la mesure où la transformation de son style et de son art ne s'inscrivait pas dans une évolution rectiligne, progressive et "naturelle", ils étaient contraints de justifier le phénomène particulier de son génie et de ses œuvres par des raisons poétiques artificielles. Jusque là le prototype du compositeur « instinctif » en raison de la force rythmique et de la puissance sonore de sa musique, Stravinsky était

désormais considéré comme le prototype du compositeur "intellectuel" à cause de ses sujets et de ses modèles néo-classiques. Son néo-classicisme commença à être perçu comme le résultat d'une volonté poétique, plutôt que d'une transformation stylistique : "savante régression",⁶¹ "intelligence du génie",⁶² sont des expressions récurrentes dans les comptes-rendus d'*Apollon musagète*. Georges Auric aussi, dans un commentaire débutant par une analyse rétrospective du chemin artistique parcouru par Stravinsky dès ses premières collaborations avec les Ballets Russes, se demandait si au cours de ce chemin pour une fois *Apollon musagète* ne marquait pas "une sorte de stationnement assez décevant".⁶³

Seul Boris de Schloezer, qui à l'époque d'*Apollon musagète* était en train d'achever la première monographie sur Stravinsky, reconnut une "unité d'esprit" dans le cheminement artistique du compositeur. Dans un article tiré de deux chapitres de son livre à paraître, publié dans "La Revue Musicale" en février 1929, il inscrit l'art stravinskien dans le sillon du classicisme, et plus précisément du classicisme russe.

Le père de la musique russe, Glinka, était un esprit classique, épris de Mozart et de Bach ; aussi verrons-nous Stravinsky, à l'heure même où il s'inspire de l'exemple des maîtres du XVII^{ème} siècle, se tourner aussi dans *Mavra*, dans *Edipus-Rex*, vers celui de tous les compositeurs russes qui avait maintenu vivantes ces anciennes traditions et réussi à faire entrer dans leurs cadres rigoureux les chants populaires de son pays.⁶⁴

Selon Schloezer, pour qui "la musique russe, des prédécesseurs de Glinka jusqu'à Stravinsky (Scriabine fait exception), fut toujours mélodique" et "le mélòs constitue l'essence des productions musicales russes", l'évolution la plus récente de Stravinsky confirmait cette tendance.

Et ce n'est pas le rôle seulement de la pensée mélodique qui devient prépondérant chez Stravinsky, c'est le caractère même de la mélodie qui change, en revêtant une forme de plus en plus achevée et, par conséquent, conventionnelle, artificielle. [...] Nous nous souvenons que Stravinsky fit lui aussi un large emploi de ces phrases mélodiques plus ou moins amorphes, mais elles font place dans des œuvres comme *Mavra*, *Edipe*, *Apollon*, à des mélodies du type classique, autrement dit rigoureusement organisées, de telle sorte que leur tension aboutit à une résolution complète, et que la signification qui leur est propre se trouve clairement exposée.⁶⁵

Apollon musagète était donc à son avis le dernier maillon d’une chaîne d’œuvres qui révélaient l’émergence de la composante mélodique dans la musique de Stravinsky et qui, par conséquent, la rattachaient encore plus qu’avant à la tradition russe “authentique”. Pour démontrer son théorème critique, Boris de Schloezer réinterpréta l’histoire de la musique russe du XIX^{ème} siècle du point de vue du classicisme et de la priorité de la mélodie. Huit ans auparavant, à l’époque de sa collaboration à la mise en scène de *Sleeping Princess* à Londres, Stravinsky avait déjà évoqué dans la lettre ouverte à Diaghilev dont on a parlé, cette interprétation à la lumière du “sens mélodique” de Tchaïkovski. La démonstration de Boris de Schloezer est si proche de celle offerte par Stravinsky qu’on peut supposer une influence directe de la pensée poétique du compositeur sur la pensée critique du musicologue. Même si à cette époque *Mavra* avait profondément déçu le critique russe qui, dès 1921, collaborait à “La Nouvel-

le Revue Française”, *Noces*, d’abord, *Œdipus rex* et *Apollon musagète* ensuite, avaient restauré sa confiance en Stravinsky, une confiance qu’il gardera jusqu’à *Perséphone* (1934).⁶⁶

L’histoire de la réception des œuvres stravinskiennes mises en scène par les Ballets Russes montre dans quelle mesure l’évolution du style du compositeur contribua à maintenir en état de défense et d’alerte le public et la critique parisienne. Décevant toujours les attentes, Stravinsky renforça non seulement l’effet de surprise et d’étonnement qui faisait recette au cours des saisons parisiennes, mais aussi un étrange sentiment d’«exotisme», rehaussé au moment où le recours à des modèles occidentaux aurait dû l’amoindrir. Un «exotisme» donc, non dans le sens géographique et culturel, mais en tant que perception du «divers», dans le sens indiqué par Victor Segalen. A savoir: “la réaction vive et curieuse au choc d’une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance”.⁶⁷

LE ROSSIGNOL

1A

Pierre Lalo, *La musique. A l'Académie Nationale de musique: le Rossignol, conte lyrique en trois tableaux, d'après Andersen, poème et musique de M. Igor Stravinsky*, dans "Le Temps", 16 juin 1914.*

Le bon Andersen a conté pour les enfants le conte du rossignol et de l'empereur de la Chine [...] Ce conte forme un sujet charmant pour un ouvrage lyrique; et il semble fait à souhait pour inspirer un musicien russe, le descendant et l'héritier de ceux qui nous ont dit avec tant d'agrément les histoires de *Sadko*, de *Thamar*, et de *Schéhérazade*. Cependant M. Stravinsky ne paraît pas en avoir été très heureusement inspiré. Il serait vain de le dissimuler: l'effet produit par l'audition du *Rossignol* a été celui d'une déception. Déception qui tient à diverses causes, dont les unes sont superficielles et les autres profondes. La plus apparente d'entre elles, c'est qu'on s'attendait à éprouver, devant l'œuvre nouvelle de Stravinsky, une impression d'étonnement et de scandale pareille à celle qu'avait suscitée l'an dernier le *Sacre du printemps*. Il n'en a rien été. Non pas que les harmonies du *Rossignol* soient moins âpres et moins audacieuses que n'étaient celles du *Sacre*: elle le sont tout autant, du moins dans les deux derniers tableaux. Mais leur audace ne frappe plus: rien ne passe et ne s'use aussi vite que ces innovations de vocabulaire, de grammaire et de syntaxe. Le public a écouté celles-ci sans être surpris ni ému: déjà, c'étaient à peine des nouveautés. D'autre part, il y avait dans le *Sacre du printemps* une force de mou-

vement, une violence assez monotone, mais puissante, de vie rythmique, dont il était impossible de ne pas être saisi. On ne trouve rien de pareil dans le *Rossignol*. Et le sujet sans doute ne le comportait pas, et l'on ne peut assurément en faire grief à l'auteur. Mais enfin cet élément d'énergie musicale, dont l'action était si décisive dans l'ouvrage de l'an dernier, fait défaut dans celui que nous venons d'entendre. En outre, on voit entre les diverses parties du *Rossignol* une disparate singulière, d'autant plus incommode que la partition est plus courte, et que par suite l'absence d'unité s'y fait plus aisément remarquer. Le premier tableau, qui montre les courtisanes à la recherche de l'oiseau merveilleux, n'est ni du même sentiment ni de la même musique que les deux autres. La raison en est d'ailleurs bien simple: ce premier tableau, qui date déjà de cinq ou de six ans, fut écrit à l'époque où M. Stravinsky, fort jeune encore, était à l'école de Rimsky-Korsakof; il fait songer à la manière de l'*Oiseau de feu*. (Il fait d'ailleurs songer à d'autres choses encore; et dans son prologue il rappelle les *Nuages* de M. Debussy avec une fidélité presque gênante: influence toute naturelle sur un débutant de l'un de ses glorieux devanciers). Les deux derniers tableaux sont tout récents, et M. Stravinsky les a écrits dans sa manière d'aujourd'hui, qui est assurément plus personnelle et plus incisive que celle d'autrefois, mais qui s'accorde mal avec elle, et qui ne s'accorde pas beaucoup plus exactement avec le sujet.

On est ainsi conduit à se demander si l'une des raisons principales de la sorte de déception que fait ressentir le *Rossignol* n'est pas que le sujet de ce conte, loin de convenir à M. Stravinsky, se trouve en contradiction directe avec la nature et la tendance actuelle de

son talent. Il se peut d'ailleurs qu'il lui convint mieux autrefois, à l'époque où la composition de l'ouvrage fut commencée; mais en ce cas M. Stravinsky a été mal inspiré de vouloir la reprendre, après un long intervalle de temps, pendant lequel ses façons de penser et d'écrire avaient été profondément modifiées. *Le Rossignol* est un des plus jolis contes d'Andersen, et c'est véritablement un conte. Il faudrait, pour le traduire en musique, les mêmes qualités qui font le charme et le prix du texte primitif: de la naïveté, de la sensibilité, de la poésie: même un peu de lenteur et de langueur n'y feraient point mal. Ces qualités, c'étaient précisément celles que Rimsky-Korsakof possédait, comme les ont possédées peu de musiciens. Rimsky était un conteur délicieux; en lui vivaient tout à la fois l'esprit des contes du peuple russe, et celui des récits arabes ou persans. M. Stravinsky, tel qu'il nous apparaît aujourd'hui, n'est pas un conteur du tout. Il n'a certes aucune naïveté; sa sensibilité n'est ni très naturelle ni très touchante; et la poésie semble s'effacer de plus en plus de sa musique: il devient, dirait-on, un musicien pur, ou plutôt un pur technicien, uniquement soucieux non point d'exprimer des sentiments, mais d'employer des locutions neuves et des tours inusités. Déjà, dans le *Sacre du Printemps*, la musique était fort peu évocatrice; je ne pense pas qu'elle ait pu donner à personne des sensations d'éveil de la nature ni d'atmosphère printanière. La musique du *Rossignol* n'est pas plus évocatrice et pas plus expressive que celle du *Sacre*; et l'on croirait même qu'elle ne cherche pas à l'être. Elle n'évoque rien, ou peu s'en faut; elle n'exprime jamais le contenu poétique du sujet. Ce qui est l'essentiel dans le conte d'Andersen, le charme pénétrant et divin du chant du rossignol, est traduit musicalement par des vocalises dépourvues de tout charme et dont le dessin est si anguleux, si rigide, si heurté, si contraint, qu'il semble en vérité qu'on entende chanter, non pas le vrai rossignol, mais le rossignol mécanique, et qu'on se demande comment le peuple, et la cour, et l'empereur peuvent être si intimement ravis d'un tel chant: l'impression qu'en éprouve l'auditeur dans la salle est plutôt celle du déplaisir. "Ce rossignol fait fuir même la Mort", disait quelqu'un en voyant, au dernier tableau, la sinistre hôtesse se glisser hors de la chambre de l'empereur. Et la musique de M. Stravinsky n'est pas un moment une musique de conte; elle n'a du conte ni l'ingénuité, ni les lents détours, ni le souple développement; elle est toute en petites notations extrêmement brèves, souvent justes, mais précises et sèches, dont il est difficile d'être charmé ou ému. Quelques personnes se sont récriées sur le profond sentiment de tristesse funèbre et tragique dont est inspiré le début du troisième tableau, qui montre la

chambre déserte de l'empereur, et la Mort veillant seule au pied du lit solitaire. Je ne puis partager cet enthousiasme; l'expression de la musique en cet endroit ne me paraît assurément point fautive, mais dépourvue de force et de grandeur; on n'y sent point la présence nocturne et formidable de la Mort, pas plus qu'on ne sent, un peu plus tard, lorsque l'empereur est ranimé par le chant du rossignol, la douceur du retour à la vie dans la fraîcheur du matin.

L'œuvre tout entière semble froide, menue, limitée, dispersée, sans émotion intime et sans rayonnement extérieur. Est-ce à dire qu'il ne s'y trouve rien d'intéressant ou d'attrayant? Assurément non: en dehors même des harmonies inconnues et des enchaînements inédites d'accords, qui ne sont point dans l'art de M. Stravinsky, ce qui me séduit le plus sûrement, on y aperçoit sans cesse des trouvailles d'orchestre extraordinairement ingénieuses et neuves, de brillantes et singulières couleurs instrumentales, et ce don de concevoir la musique par les teintes, de "penser en orchestre", qui est une des qualités essentielles de l'auteur de *Pétrouchka* et du *Sacre du Printemps*. Maintes pages sont à cet égard d'un très vif agrément, telle entre autres celle qui décrit l'arrivée du rossignol mécanique, accompagné de son cortège. Mais cet agrément, si vif qu'il soit, demeure superficiel; on n'en éprouve rien de touchant ni de profond. Il se peut que M. Stravinsky, gêné par un sujet qui autrefois lui avait semblé convenir à la nature de son art, et qui plus tard avait cessé de lui convenir, se soit, volontairement ou non, détourné de chercher à en exprimer le sens et l'émotion intimes; et qu'il ait amené à le considérer surtout comme une occasion d'essayer et d'employer certaines formules musicales dont il est aujourd'hui fort occupé; ce qui est certain, c'est que le *Rossignol* semble, plutôt qu'une œuvre conçue poétiquement, une collection de formules harmoniques et instrumentales. Et je ne veux certes pas dire que M. Stravinsky n'est pas poète; rien ne serait plus injuste que de parler ainsi d'un tel musicien, d'ailleurs si jeune encore, et si plein de sève et de ressources. Mais je suis forcé de reconnaître qu'il n'est pas poète dans le *Rossignol*; et c'est ce qui fait tout mon regret. L'interprétation du *Rossignol* comprend des rôles chantés et des rôles mimés ou dansés. Ces derniers sont de peu d'importance. Parmi les autres, le principal, qui est celui de l'oiseau lui-même, était tenu par Madame Dobrowolska, qui avait pris place au milieu de l'orchestre: elle en a exécuté les vocalises extraordinairement difficiles avec une aisance et une justesse surprenantes. Mme Petrenko, dont nous avons déjà maintes fois entendu la belle voix, prête ses accents profonds au personnage de la Mort. M. Paul Andreev et M. Warfoloneed [*sic*] sont, le premier un empereur de

la Chine fort majestueux, et l'autre un pêcheur agréablement mélancolique. M. Monteux a dirigé l'orchestre très adroitement, mais avec une préparation qui m'a semblé par endroits insuffisante. Quant au spectacle, il a été simplement admirable. Jamais les Russes ne nous ont encore montré rien de plus achevé, rien qui soit à la fois d'un éclat plus somptueux et d'un goût plus parfait. Les trois décors de M. Benois, et les costumes dont les nuances s'y meuvent et s'y jouent, sont en vérité merveilleux. Dans le premier, le dessin des arbres, la forme des flots de la mer, le groupement des personnages constituent la plus séduisante transposition des peintures et des vases chinois. Le second représente, avec une magnificence et une harmonie incomparable de couleurs, la fête à la cour impériale. Et le troisième, où l'on voit l'empereur mourant sur son haut lit de parade, tout resplendissant de soie, d'or et de pierreries, et la Mort à ses pieds, dans l'ombre, semble une vision de la Chine interprétée par Delacroix. On ne peut rien voir de plus beau au théâtre. Il y a même excès de beauté. Car devant un tel spectacle, tout s'efface et disparaît; et la musique est comme si elle n'était pas.

* Pierre Lalo (1866-1943) · Fils du compositeur français Edouard Lalo, élève de Berlioz. Critique musical du “Temps” de 1898 à 1914 Lalo eut une grande influence sur le milieu culturel parisien. Il collabora avec différents périodiques, entre autres le “Journal des Débats”, “La Revue de Paris”, “Comœdia”, “Le Journal” et “Le Courrier Musical”. Une anthologie de ses écrits *De Rameau à Ravel*, portraits et souvenirs parut en 1947. Concernant la musique nouvelle son attitude fut plutôt conservatrice, voir négative.

1 B

Emile Vuillermoz, *Les Ballets Russes à l'Opéra. “Le Rossignol” – Opéra en trois tableaux de Igor Stravinsky d'après le conte d'Andersen*, dans “Comœdia”, 28 mai 1914.*

C'est certainement un chef d'œuvre. Mais j'admire et j'envie sincèrement ceux de mes contemporains qui ont emporté de la représentation d'hier une opinion définitive sur la dernière partition de l'auteur du *Sacre du Printemps*. Entrevoir un objet d'art aussi singulier et aussi exceptionnel ne me suffit pas, personnellement, pour en dénombrer instantanément toutes les beautés cachées. Autrefois, lorsque les musiciens parlaient un langage académique accessible aux plus ignorants, les directeurs de théâtres et les éditeurs prenaient les dispositions les plus minutieuses pour faciliter au public l'intelligence d'une œuvre nouvelle et éviter les malentendus et les erreurs d'interprétation. Pourvus de parti-

tions, de livrets, d'analyses, de tables thématiques, etc., les critiques étaient invités à prendre contact avec l'ouvrage, avant sa représentation, pour pouvoir simplifier la tâche des futurs auditeurs, diminuer leur effort et empêcher leur attention de se disperser et de s'égarer. Quelle que fut l'opinion personnelle de ces témoins, l'auteur bénéficiait toujours de cet utile travail préparatoire, de ce “déblayage” qui diminuait les distances entre son œuvre et la foule.

Nous avons changé tout cela. Depuis que la langue musicale est devenue plus complexe, depuis que chaque auteur invente les mots dont il a besoin et se crée de toutes pièces une harmonie, une orchestration et un style, depuis que la beauté s'est faite plus inaccessible aux pauvres humains, on a progressivement supprimé tout ce qui pouvait les rapprocher d'elle. La fonction de Cicérone a été rendue illusoire; plus de guides, plus d'interprètes jurés, plus d'éclaireurs; le public est abandonné à son instinct et doit s'orienter seul dans le maquis de l'esthétique contemporaine.

La direction actuelle des Ballets Russes a poussé ce système jusqu'à ses dernières limites. Non seulement des auteurs comme Richard Strauss et Igor Stravinsky ne furent pas honorés d'une répétition générale, mais la presse musicale fut traitée en intruse. Certes une direction de théâtre a parfaitement le droit de choisir ses invités sans contrôle et de ne pas croire à l'utilité de la critique; mais ceux qui ont observé de près l'évolution contemporaine et qui savent à la suite de quelles patientes objurgations le public a cessé de prendre Stravinsky pour un mauvais plaisant, ont bien aussi le droit d'établir la part de responsabilité que devront assumer les Ballets Russes dans l'insuccès éventuel d'une œuvre d'exception s'accommodant mal d'une telle désinvolture.

Cette brillante compagnie ne semble pas se rendre un compte exact du magnifique honneur que lui fait Stravinsky en lui confiant sa musique! Cette musique n'est pas de celles qu'on peut jeter négligemment sur le marché, sans explications; elle mérite d'autres égards.

Le Rossignol est une très subtile merveille. On connaît le conte discret qui lui a donné naissance et le charme mystérieux de l'oiseau favori de l'Empereur de Chine qui, après avoir cédé la place à un rival indigne, revient au palais pour séduire la Mort et l'éloigner du chevet de son maître. Trois courts tableaux musicaux ont recueilli tout le parfum enclos dans cette poétique légende. Un auditeur inattentif pourra passer devant les trois feuilles laquées de ce paravent sans ressentir la moindre émotion et éprouvera peut-être quelque étonnement en présence d'une réalisation sym-

phonique si brève et si sommaire. C'est qu'il n'aura pas su écouter. Cette musique est un miracle d'art extrême-oriental, non seulement par les sonorités caractéristiques et les intervalles mélodiques, mais par le sentiment. Il y a dans ces accords, qui s'ouvrent comme des lotus ou s'évaporent comme des parfums, ce raccourci systématique, cette puissance de suggestion, cette justesse de touche légère et impérieuse, cette pudeur suprême qui donnent à l'art de la Chine sa sournoise et enivrante vertu. La musique du *Rossignol* s'évade de l'orchestre par bouffées aromatiques, elle semble se dissoudre immédiatement dans l'atmosphère, mais son fluide s'irradie secrètement dans l'air que nous respirons et nous grise lentement. Elle est "juste, subtile et puissante" et semble sourdre du bambou sacré pour nous verser une extase confidentielle dont le passant distrait ne peut soupçonner la splendeur. Ainsi l'opium divinise ses amants sans trahir aux indifférents le secret de ses féeries.

Il faudrait pouvoir écouter la musique du *Rossignol* dans l'espace et non dans le temps; chacune de ses mesures contient un monde de sensations cristallisées: on voudrait pouvoir arrêter à chaque instant le bras du chef d'orchestre pour écouter l'écho mystérieux que ces effeuillements de notes éveillent dans notre subconscient et suivre les ondes qui se propagent en cercles autour de chaque résonance évocatrice plongeant dans le lac enchanté de nos souvenirs. Si l'on ne tend pas tous ses nerfs pour capter rapidement au passage des épanouissements miraculeux et fugitifs, cette partition semble un puéril divertissement sans unité, une trop brève notation pointilliste d'un exotisme assez facile. Et l'on ne soupçonne pas le raffinement inouï d'une telle réalisation, unique jusqu'ici dans l'histoire de la musique.

On mesurera la distance considérable qui sépare le premier tableau – contemporain de l'*Oiseau de Feu* – des deux autres écrits après le *Sacre*. Elle est infiniment troublante. Une évolution aussi radicale et aussi prompte est un phénomène exceptionnel. Un demi-siècle de musique semble tenir entre ce début – où il est facile de noter des influences et de collectionner des citations amusantes – et cette conclusion, où nous voyons que la technique du *Sacre du Printemps* n'était pas une gageure réalisée en l'honneur de la préhistoire mais un acheminement progressif vers l'extrême division du son que réclament nos sens dont la curiosité s'exaspère. Par un heureux hasard le sujet s'accommode fort bien de cette opposition et il est tout naturel que le langage musical du Pêcheur et de la fille de Cuisine ne soit pas aussi raffiné que le pur chinois des mandarins et des lettrés de la Cour impériale.

L'œuvre est présentée avec un goût, une magnificence et une érudition dans la fantaisie qui passent l'imagination. Mais la médiocrité de l'exécution orchestrale, malgré les courageux efforts de Monteux et l'obscurité de la mise en scène permettront aux amateurs déçus d'invoquer des circonstances atténuantes le jour où ils seront obligés de reconnaître l'extraordinaire valeur de cet ouvrage. Cette volte-face – aussi inévitable que celle dont le *Sacre du Printemps* nous donna cette année l'amusant spectacle – deviendra ainsi moins douloureuse pour leur amour-propre.

* Emile Vuillermoz (1879-1960) · Vuillermoz, l'un des critiques musicaux les plus importants de sa génération, fut compagnon de Ravel dans la classe de Fauré au Conservatoire de Paris et collaborateur de nombreux périodiques : "Comœdia", "L'Eclair", "Le Temps", "Excelsior", "La Grande Revue", "L'Illustration", "Mercure de France", "Candide" et "La Revue Musicale". Il a été le rédacteur en chef de la S.I.M. (Société Internationale de Musicologie) Il publia une anthologie de ses articles en 1923: *Musiques d'Aujourd'hui*. Sa monographie dédiée à Clotilde et Alexandre Sakharoff (Lausanne, Éditions Centrales, 1933) fait preuve de sa sensibilité pour une danse strictement liée à la musique.

1 C

Reynaldo Hahn, *Opéra. Saison russe. "Le Rossignol"*, journal et date non identifiés [juillet 1914].*

Le nouveau spectacle des Russes dépasse peut être en harmonie et en beauté tous ceux que nous avons vus jusqu'ici. Je ne crois pas qu'on ait jamais réalisé au théâtre une aussi fascinante hallucination ni un plus irréprochable accord entre la musique et la mise en scène. Cette musique de M. Stravinsky, tout comme les décors et les costumes de M. Alexandre Benois, suggère, avec une intensité qu'aucun livre ne pourrait égaler, la Chine légendaire, formidable, barbare et sensuelle pourtant, jusqu'à la névropathie.

C'est un conte gracieux d'Andersen qui a fourni aux deux grands artistes russes le prétexte de cette évocation prodigieuse. Un rossignol, par ses chants sublimes, répand la joie et la félicité dans l'âme de l'empereur de Chine; il est adulé de toute la cour. Mais, délassé momentanément pour un rossignol mécanique, il s'envole. Au dernier acte, l'empereur agonise, veillé par la Mort elle-même (effroyable et sinistre vision inspirée de la cosmographie Shang-hai-King). Le rossignol revient chanter près du lit du mourant et son chant divin met en fuite la Mort. Aussitôt le monarque se ranime, se redresse, souriant, guéri; et le porteurs de cierges funèbres qui viennent accomplir les derniers rites tombent prosternés en constatant le miracle.

Le premier décor représente un paysage suave et comme ouaté, rappelant les douces peintures sur soie du douzième siècle. Le second nous transporte dans le jardin du palais, jardin artificiel, minéral, tout scintillant de lueurs et de reflets, animé du grouillement (réglé avec goût et science par MM. Sanine et Romanoff) de tout un peuple de prêtres, d’esclaves, de danseuses et de dignitaires que M. Benois, avec sa fantaisie de peintre et son scrupule d’érudit, a vêtu et paré de la façon la plus imprévue en même temps que la plus noblement traditionnelle. C’est un enchantement inexprimable! Le dernier décor, enfin, c’est le sommet de la tour impériale, baignée d’une atmosphère sacrée; l’empereur, paré, pour la mort, d’étoffes éclatantes, y est étendu sur un lit rouge. Les moindres détails de cette mise en scène attestent une science profonde, un amour fervent de l’objet d’art représentatif, un don exceptionnel de divination ethnographique.

Pour bien des gents, le nom de M. Stravinsky est inséparable de l’idée d’excentricité discordante et agressive, de tumulte dans la salle. C’est que l’on oublie que M. Stravinsky n’est pas seulement l’auteur du *Sacre du printemps*, qu’il est aussi celui de l’*Oiseau de feu* et de l’admirable *Petrouchka*. Ces gents-là, s’ils s’attendaient une bravade musicale, se sont trompés et j’ajoute que si, comme je le crains, M. Stravinsky compte parmi ses admirateurs certains esprits étroits et forcenés que subjugué surtout l’outrance parfois regrettable de ses audaces harmoniques et rythmiques, ceux-là ont sans doute été déçus. La musique du *Rossignol* est d’une logique parfaite et adaptée au sujet avec une délicatesse et un discernement extraordinaires. Si on l’écoute sans la préoccupation d’y révéler tel ou tel détail dont l’oreille puisse être heurtée, si l’on absorbe naturellement en même temps que se déroule le spectacle, si l’on se livre sans défense à la thaumaturgie des divers éléments combinés en vue de produire la sensation, on éprouvera le sortilège de cette musique étrange et puissante, de cette musique comme saturée d’opium, comme glacée de laques précieuses qui, par un parfum et une couleur indéfinissables, situe le conte qu’elle commente, qu’elle orne et qu’elle berce, très très loin dans le passé – car elle précise non seulement le lieu de l’action, non seulement la distance dans l’espace, mais encore la distance dans le temps; et c’est cette vertu singulière qui fait sa principale beauté. Elle a d’autres beautés encore, qui sont la mesure exquise, la variété innombrable et le choix toujours ingénieux, hardi et pourtant infaillible des sonorités orchestrales, la clairvoyance tantôt spirituelle et tantôt poétique qui veille à l’agencement des moindres détails. Quant au chant du *Rossignol*, il est d’une mélancolie, d’une

tendresse, d’une exaltation, d’une sérénité limpide qui émeuvent le cœur et M. Stravinsky l’a sans cesse entouré comme d’un léger halo d’harmoniques et de résonances qui le fait paraître plus brillant et plus mystérieux encore.

Mlle Dobrowolska interprète ce rôle d’oiseau d’une voix légère, aigue, fragile et frémissante. M. Warfolomeew chante avec beaucoup de goût et d’émotion celui du récitant. Mme Brian et M. Andreev méritent également des éloges. Les chœurs sont de premier ordre et l’orchestre est conduit par M. Pierre Monteux avec le remarquable talent qu’on lui connaît.

* Reynaldo Hahn (1875-1947) · Compositeur français né à Caracas. Il étudia au Conservatoire de Paris et fréquenta assidûment la société parisienne de l’époque et les salons (où il chantait ses propres œuvres en s’accompagnant au piano) et les bals masqués. Ami intime de Proust, il participa activement à la société décrite par l’auteur de la *Recherche*, la même qui acclama Diaghilev avant la guerre de 1914. Ami de tous ceux qui comptaient alors à Paris et dandy des plus demandés, il connut l’impresario dès 1907 et composa la musique de plusieurs de ses ballets. *La Fête chez Thérèse* sur une chorégraphie de M^{me} Stichel dansée par Carlotta Zambelli et Aida Boni à l’Opéra de Paris en 1910 remporta un grand succès. En 1912, il compose pour Diaghilev *Le Dieu bleu* sur un livret de Cocteau, lequel inspira le personnage d’Octave dans la *Recherche* de Proust.

LE CHANT DU ROSSIGNOL

2A

Louis Laloy, “*Le chant du rossignol*”. *Poème chorégraphique en un acte. Musique de Igor Stravinsky. Chorégraphie de Léonide Massine. Décor et costumes de Henri Matisse*, dans “*Comœdia*”, IV, n. 2606, 4 février 1920.*

Après le *Tricorne*, ballet hyper-espagnol, le *Chant du Rossignol*, quintessence asiatique.

Le point de départ est le conte d’Andersen qui déjà avait prêté son sujet au drame, si émouvant, représenté en 1914 sous son titre même, *Le Rossignol*. L’empereur de Chine apprenant qu’un rossignol ravit par ses chants les pêcheurs du bord de la mer, enjoint qu’on lui apporte l’oiseau merveilleux. On fait de grands préparatifs pour le recevoir au palais: “Les murs et les carreaux de porcelaine brillaient aux rayons de cent mille lampes d’or; les fleurs les plus éclatantes, avec les plus belles clochettes, garnissaient les corridors. Avec tout le mouvement qu’on se donnait, il s’établit un double courant d’air qui mit en branle toutes les clochettes et empêcha de s’entendre”.

Mais l'empereur du Japon envoie à l'empereur de Chine un rossignol mécanique qui naturellement a beaucoup plus de succès que l'oiseau vivant. Celui-ci, indigné, s'envole et l'empereur tombe malade de regret.

L'empereur va mourir. Etendu sur son lit abandonné de tous, il devine auprès de lui l'ombre immobile de la Mort, et entend murmurer des voix ténébreuses: ce sont les actions de sa vie, les bonnes et les mauvaises, qui reviennent pour s'emparer de son âme. Glacé d'horreur, il cherche en vain à repousser les fantômes; son corps est paralysé, ses lèvres sans voix, ses yeux sans regard. Et voilà qu'un chant délicieux s'élève au loin, s'approche. Emu de pitié, le rossignol est revenu. La Mort même est séduite et l'écoute. Pour qu'il chante encore, elle lui rend la couronne de l'empereur dont elle s'était emparée déjà. "Le rossignol continuait toujours; il disait le cimetière paisible où poussent les roses blanches, où le tilleul répand ses parfums, où l'herbe fraîche est arrosée des larmes des survivants. Et la Mort fut prise du désir de retourner à son jardin, et s'évanouit par la fenêtre comme un brouillard froid et blanc. L'empereur revient à la vie, et quand les courtisans, formés en cortège funèbre, reviennent pour l'ensevelir, il se dresse et leur dit simplement: "Bonjour!"

La partition du *Rossignol* avait trois actes que M. Alexandre Benois avait illustrés avec magnificence.

C'était un merveilleux spectacle où l'intensité de l'émotion allait jusqu'à l'ineffable. Nous le retrouvons aujourd'hui, mais résumé, condensé, concentré et traduit uniquement, le chant et la parole supprimés, par les mouvements des groupes et les gestes des personnages. Les deux rossignols ne sont plus des rossignols chantants mais des rossignols dansants. Les épisodes se succèdent sans transition ni explication. La musique a pris la solidité d'une symphonie. La recherche du rossignol, qui formait le premier acte avec ses dialogues ironiques, a été supprimée. La chanson du pêcheur a passé dans l'orchestre où la trompette l'expose en façon de prélude. La préparation de la fête et la marche impériale ont été soudées. *Le chant du rossignol*, réduit à ses motifs principaux, sans reprises ou variations, comprend à la fois, dès que l'oiseau fait son entrée, la mélodie qui charmait les courtisans et celle qui devait conjurer la mort. Sur ce chant, Mme Karsavina, drapée de blancheur translucide, brode des bonds retenus et des palpitations frémissantes qui en suivent scrupuleusement les inflexions. Le rossignol mécanique, c'est M. Idzikovsky; emprisonné dans sa carapace vernissée, c'est avec la plus amusante stupidité que ce danseur malicieux entr'ouvre en mesure son bec, saute gauchement et soulève de cour-

tes ailes suivant les gestes de son montreur attentif. L'enchantement de la Mort est figuré par une lutte où la grâce suppléante de Mme Karsavina s'oppose aux contorsions furieuses de Mme Sokolova, l'inoubliable Kikimora des *Contes russes*, vêtue de rouge et parée d'un collier de crânes. C'est de ce collier qu'à la fin, surprise, elle sera étranglée, et j'avoue que la brutalité de ce dénouement ne me plaît pas autant que le départ volontaire de la Mort, vers son cimetière fleuri, dans la première version du *Rossignol*, plus fidèle à Andersen.

Mais ce qui est ici le plus remarquable, c'est la composition des ensembles. M. Massine n'est pas seulement un maître de ballet qui arrange des pas et des figures; c'est un peintre qui exécute des tableaux mouvants dans les trois dimensions de l'espace. M. Henri Matisse lui a fourni, par-devant un décor d'une simplicité raffinée, des costumes dont la brillante harmonie se prêtait aux combinaisons les plus variées. M. Massine s'est alors livré à son inspiration cultivée qui, sans copier directement tel ou tel style de l'Extrême-Orient, procède de leur commun principe de souplesse hardie. Il a trouvé des effets admirables, comme dans la danse du début cet échafaudage de guerriers, ou le despotisme de l'empereur, exprimé par ces dos qui d'eux mêmes se courbent sous ses pas, ou dans le cortège funèbre ces pleureurs pliés en deux, ces groupes de guerriers nouant et dénouant leurs bras qui paraissent multiples comme ceux des divinités hindoues, ou enfin l'extraordinaire tableau qui termine l'œuvre par des accords de lignes et d'attitudes dignes vraiment d'orner une porcelaine chinoise.

Tel est ce nouveau ballet, le dernier des trois que cette saison russe devait nous présenter. L'invention en est aussi remarquable que l'exécution et je ne veux pas terminer sans féliciter M. Ansermet, désigné par M. Stravinsky pour conduire l'orchestre réduit de cette partition délicatement ouvragée et qui en a mis en juste valeur les nuances les plus subtiles.

* Louis Laloy (1874-1944) · Historien de la musique, critique musical, sinologue, traducteur et grand érudit, Louis Laloy fonda avec Jean Marnold en 1905 "Mercure Musical" (qui devint ensuite la S.I.M. et collabora à plusieurs revues: "La Grande Revue", "La Revue des deux mondes", "La Gazette des deux mondes", "Comœdia", "Le Pays", "L'Ère Nouvelle" et "La Revue de Paris"). Des 1901 il fit partie du comité de rédaction de "La Revue Musicale - Histoire et Critique". Il enseigna l'histoire de la musique à la Sorbonne de 1906 à 1907 et ensuite au Conservatoire de Paris de 1936 à 1941. En juin 1912 Debussy et Stravinsky jouèrent à quatre mains *Le sacre du printemps* à sa résidence de Bellevue.

2B

Léon Guillot de Saix, *Le Théâtre. Le Chant du Rossignol. Aux Ballets Russes*, in journal non identifié, 6 février 1920.*

En 1914 fut créée le *Rossignol*, drame lyrique, d'Igor Stravinsky. Le peintre Alexandre Benois en avait établi les trois actes d'après un conte charmant d'Andersen:

L'empereur de Chine, apprenant qu'un rossignol merveilleux ravit par son chant les pêcheurs du bord de la mer, fait rechercher l'oiseau magique qu'on installe au palais. Mais l'empereur du Japon envoie au souverain un rossignol mécanique qui remporte l'admiration de toute la cour. L'oiseau délaissé s'envole, triste et indigné...

L'empereur tombe alors malade de regret. Nul ne peut le tirer de sa mélancolie. La mort s'approche. Emu de pitié, le rossignol revient, oubliant l'ingratitude de son maître. Il chante. Il charme la mort elle-même... Elle s'efface et l'empereur renaît à la vie...

Mais voici que ce livret essentiellement lyrique nous revient transformé par Léonide Massine en "poème chorégraphique". Et comme la partie vocale est supprimée, le *Rossignol* est devenu le *Chant du Rossignol!* Le décor plus que synthétique de M. Henri Matisse, qui n'a d'ailleurs pu être réalisé complètement, contribue à rendre l'ensemble absolument incompréhensible. Au dénouement, le rossignol étrangle la mort avec son collier de crânes.

On ne peut méconnaître, certes, la science des ensembles chorégraphiques et l'entraînement des exécutants. Les poses enchevêtrées des guerriers semblent empruntées à de vieux ivoires sculptés, l'escalier des dos courbés prend une valeur symbolique, le cortège des pleureurs et le tableau final réalisent les modèles de certaines peintures chinoises.

Mais pourquoi Mme Karsavina dont les bonds et les frémissements s'appliquent à traduire les modulations du chant, est-elle en maillot blanc pour personnifier le rossignol?

M. Idzikowsky dans une guérite vernissée, fait mouvoir le bec et les courtes ailes du rossignol mécanique. Mme Sokolova se fit remarquer sous la robe rouge de la funèbre visiteuse. Ce qui fut le plus admiré ce fut le déroulement jusqu'au bas du trône de la longue tunique impériale en velours rouge où se dresse un dragon d'or.

Le reste du spectacle fut en cet acte, à la fois prétentieux, puéril et misérable... Je ne suis point ennemi des hardiesses quand elles nous apportent des réalisations intégrales, mais ici tout, dans la mise en scène, trahit l'effort impuissant, l'ambition chétive. Les

trois nouveautés de cette saison ne marquent pas pour la compagnie de M. de Diaghilew (qui nous émerveilla naguère) un progrès mais un ennui.

* Léon Guillot de Saix (1885-1964) · Ecrivain français, auteur de textes pour le théâtre et traducteur d'Oscar Wilde.

2 C

Henri Prunières, *Les nouveaux Ballets Russes*, dans "La Revue Critique des Idées et des Livres", xxvii, n. 160, 10 mars 1920, pp. 551-555.*

[...] Nous avons assisté à la résurrection du *Rossignol*, oiseau merveilleux. Il renaît de ses cendres, et ce qui fut il y a quelques années une œuvre lyrique, nous apparaît sous la forme d'un ballet. On entend déplorer cette métamorphose. Les gens de sens rassis jugent sévèrement la prétention de traduire par des gestes et des pas ce qu'exprimait si éloquemment la voix humaine du rossignol cherchant à séduire l'Empereur de Chine ou tentant d'éloigner la mort de son chevet. Ils ont raison, mais ils ont tort tout de même puisque le nouveau *Rossignol* n'est pas moins que l'ancien et pour d'autres raisons un chef d'œuvre.

Stravinsky a remanié de fond en comble la première version. Il a coupé une bonne partie des récits du premier acte, instrumenté les chants du pêcheur et du rossignol, réorchestré, transposé, modifié, révisé les morceaux essentiels du deuxième et troisième acte. Le *Chant du Rossignol* présente, grâce à ce travail, un caractère d'homogénéité qui lui faisait défaut auparavant. Cette musique n'est point faite pour la danse et les nécessités impérieuses de la chorégraphie lui imposent plus d'une déformation. On ne pourra en apprécier la splendeur que lorsqu'elle sera convenablement exécutée au concert. On ne sait si l'on doit plus admirer la matière même dont elle est faite et qui présente l'éclat et la précieuse dureté du jade, ou l'émotion, l'humanité qui y est enclose.

On a conscience d'un art parvenu au complet épanouissement, à la maîtrise absolue des moyens d'expression. Rien n'y est le fruit du hasard, rien n'y trahit l'essai, le tâtonnement. Chaque détail a sa raison d'être, et concourt à l'équilibre de la composition. Et puis, quel miracle que d'avoir su ainsi nous faire communiquer avec l'âme de la Chine sans le secours des procédés habituels d'exotisme musical! Pas un thème chinois dans cette partition si puissamment évocatrice de l'Empire du Milieu.

Le décor d'Henri Matisse matérialise à nos yeux le caractère extrême-oriental de l'œuvre. D'immenses panneaux unis, d'un

bleu-vert magnifique, se combinent en des harmonies de teintes très chinoises avec les costumes roses, vert émeraude, jaunes, blancs et bleus.

L'action suit de près l'ancien opéra, mais, privée du secours des paroles, elle devient assez difficilement intelligible. Au lever du rideau, des femmes courent, une lanterne à la main, à la recherche du rossignol merveilleux. Comme des trilles fusent dans l'air, elles s'immobilisent et appellent du geste l'oiseau. Aux accents de la marche chinoise, les courtisans, chambellans, eunuques, font leur entrée, puis saluent, prosternées, l'apparition sur un trône de l'Empereur, rigide comme une idole. Le rossignol est amené cérémonieusement, Karsavina, tel le chant de l'oiseau, s'élanche dans la salle et mime en dansant souplement toute la tendresse et la grâce des vocalises éperdues. Mais bientôt un marchand magicien succède au rossignol devant le trône. Il fait manœuvrer par ses conjurations un oiseau mécanique grotesque. L'Empereur, jusque-là immobile, laisse tomber sa tête avec lassitude. On chasse l'étranger. Le Souverain se redresse pour la cérémonie rituelle. Il foule aux pieds les dos de ses sujets prosternés. Mais il s'arrête. Une grande détresse s'empare de son âme. Il défaille et les courtisans l'emportent. Le rideau de fond s'ouvre. On voit l'empereur sur un lit. La Mort, hideuse, aux rouges vêtements, le veille, mais par la fenêtre entre le chant du rossignol. Il fascine la Mort et à la fin l'entraîne vaincue loin de sa proie. Les courtisans rentrent processionnellement pour rendre les derniers devoirs au Souverain, mais celui-ci se dresse sur son lit. Ils tombent à la renverse tandis que l'allégresse sereine inonde l'âme de l'Empereur et qu'un hymne de reconnaissance monte de son cœur vers les dieux.

La chorégraphie du *Rossignol* a été très discutée. Pour ma part elle me semble la tentative la plus neuve et la plus puissante qu'on ait vu en France depuis le *Sacre du Printemps*.

Massine a voulu exprimer plastiquement ce qu'en son langage suggérait déjà la musique: le mélange singulier d'humanité profonde et d'automatisme qui constitue le fond de l'âme chinoise. Il a pour cela mis en opposition la danse libre du chant du rossignol, la pantomime émouvante de l'Empereur et la mimique rythmée des chœurs de courtisans et de serviteurs. Les groupements sont réalisés selon une conception toute architecturale. Ils forment bloc avec le décor. Nous admirons des frises, des colonnes, des métopes vivantes. Attitudes figées, mouvements mécaniques sans raideur, rampants au contraire et félins. La chorégraphie des masses ainsi comprise a pour effet de mieux mettre en valeur le jeu

des deux protagonistes: l'Empereur, aux gestes naturels, le rossignol et les souples évolutions de son chant.

J'aime aussi la manière dont, en ce tableau mouvant, le grotesque se marie au noble, le tragique au burlesque. Cela est très chinois d'esprit, mais heureusement Massine, suivant l'exemple donné par Stravinsky, s'est gardé de toute tentation d'exotisme matériel, et nous avons un ballet chinois sans danses plus ou moins extrême-orientales.

Au point de vue chorégraphique, l'œuvre est très originale. Massine fait usage d'une mimique rythmée, moins stylisée que celle de Nijinsky et plus proche de la danse. Les rythmes plastiques ne coïncident pas systématiquement avec les rythmes musicaux. Souvent ils sont réalisés par rapport à ceux-ci selon un véritable contrepoint. Aussi lorsque la volonté du chorégraphe cesse de les mettre en conflit pour les unir et les faire coïncider, éprouvons-nous une impression de force tout à fait extraordinaire.

Je dois dire que l'interprétation du *Chant du Rossignol* (à l'exception des protagonistes qui furent admirables) ne m'a pas paru parfaite surtout aux premières représentations. Les chœurs de femmes en particulier mettaient dans leurs évolutions une imprécision regrettable. Les hommes, très supérieurs, ne se montraient pas tous d'une agilité suffisante pour accomplir, sans effort apparent, la tâche très rude qui leur incombait, car on ne peut vraiment rien imaginer de plus difficile à réaliser que ces sauts convulsés, que ces pauses hiératiques et parfois acrobatiques inspirés des bas-reliefs des temples chinois.

Dans l'ensemble, le *Chant du Rossignol* me semble contenir le germe d'une nouvelle esthétique de la danse théâtrale. La jeunesse est audacieuse. Massine déclarait à un journaliste anglais qu'il se proposait de recréer jusqu'aux éléments fondamentaux du ballet en substituant de nouvelles positions aux cinq premières positions qui sont la base de toute danse classique depuis trois siècles. Viendra-t-il à bout d'un si vaste dessein? Il est certain qu'il manifeste un tempérament d'une puissante originalité et qu'il apporte à ses recherches techniques un esprit de méthode vraiment scientifique. On pourrait presque reprocher à ce tout jeune homme d'être trop intellectuel et de se montrer trop rigoureusement systématique, ce qui est assez inattendu chez un danseur formé avant tout par la pratique quotidienne de son art. Fokine et Nijinsky se laissaient guider par leur intuition et leur science tout empirique. Peut-être est-ce pour cela que leurs ballets dès qu'ils ne sont plus là pour en animer l'exécution perdent beaucoup de leur charme. Massine compose un ballet comme un musicien écrit une parti-

tion. Comme autrefois Pécourt, il fixe les pas et les gestes sur le papier de manière définitive au moyen d'un système de notation chorégraphique qu'il a inventé. Que ce chercheur obstiné nous réserve des surprises, je le crois, pour ma part, et ce n'est pas sans curiosité que j'attends les nouveaux spectacles qui nous sont annoncés pour le printemps.

* Henri Prunières (1886-1942) · Après des études musicales à la Sorbonne sous la direction de Romain Rolland, en 1908 il eut la charge du catalogue du fonds musical de la Biblioteca Laurenziana de Florence. Il eut son diplôme à la Sorbonne avec un texte dédié à Benserade et Lully. En 1920 il fonda “La Revue Musicale” qu'il dirigea jusqu'en 1939. Durant la première guerre mondiale, il fut «attaché à la mission économique de France» à Rome. La Société Internationale de musicologie, la S.I.M. fut fondée sur son initiative. A partir de 1930 il publia l'œuvre complète de Lully.

PULCINELLA

3A

Louis Laloy, “*Pulcinella*”. Ballet avec chant, musique de M. Igor Stravinsky, d'après Pergolèse. Décors et costumes de M. Picasso, chorégraphie de M. Léonide Massine, dans “Comœdia”, 17 mai 1920.

Sur la foi de son titre, on pouvait croire que *Pulcinella* serait un *Petrouchka* italien ou une *Boutique Fantastique* du dix-huitième siècle. Mais c'est bien mal connaître M. de Diaghilew que de l'estimer capable que de recommencer une de ses créations même les mieux réussies. Infatigable voyageur, guidé par le goût le plus hardi, mais aussi le plus sûr et le mieux informé, il ne s'établit sur un domaine inexploré de l'art que le temps d'y bâtir un palais éclatant qu'il abandonne à peine achevé pour reprendre sa course, en quête de beautés inconnues. M. Massine, qui l'accompagne, traduit tour à tour par l'émouvant tableau qu'il excelle à composer, l'esprit des temps et des lieux tel qu'il ressort des documents qu'il étudie sans les transcrire, et un musicien tel que M. Stravinsky, un peintre comme M. Picasso savent, eux aussi, se conformer aux exigences et même aux restrictions d'un style dont ils sont épris sans rien aliéner d'une originalité dirigée par la connaissance et nourrie de méditation. Rebelles à une tentation dont tant d'artistes célèbres furent victimes, ceux qui président à la destinée des ballets russes ne s'installent jamais dans leurs succès comme dans une tranchée prise. Il font la guerre de mouvements, et leurs victoires sont brillantes.

Pulcinella est une des plus brillantes, sans aucun doute. Dès le lever du rideau, la salle était conquise, et quand il retomba, les applaudissements, qui ne se calmaient que pour renaître et réclamer encore les interprètes, le chef d'orchestre, l'auteur, manifestèrent le plus complet triomphe.

La scène est à Naples, ainsi que nous l'apprend aussitôt ce décor. Plus géométrique que celui du *Tricorne*, il n'en a pas l'aridité torride et il est aussi plus humain, par ces deux maisons dont on devine l'ombre fraîche, et cette échappée entre elles et sur un autre plan d'un horizon de mer nocturne. Devant, c'est la place classique où doivent se rencontrer les personnages d'une comédie italienne, et c'est bien une comédie qui va s'y jouer, comédie dansée, mais avec des rôles définis, une intrigue, et des sentiments qui, par moments, prendront assez d'intensité pour qu'un chant articulé s'élève au-dessus de l'orchestre. Si, en effet, ce ballet admet le concours de la voix, ce n'est pas seulement pour le plaisir d'ajouter une sonorité plus chaleureuse à celle des instruments, mais parce qu'il contient les épisodes et les péripéties d'une véritable pièce de théâtre. On sait d'ailleurs que jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, les ballets français ont été mêlés, eux aussi, d'airs chantés, qui leur permettaient une action plus claire et plus variée que celle de la pantomime. C'est à cette tradition excellente que le ballet russe revient aujourd'hui, avec cette différence pourtant que les anciens ballets étaient presque toujours apparentés à l'opéra mythologique ou légendaire, au lieu qu'ici nous sommes en pleine comédie.

Deux galants en chapeau à plumes font leur entrée, cabriolant avec grâce, pendant qu'une sérénade est chantée, et deux belles paraissent aux fenêtres des maisons. Elles sont dédaigneuses, et même l'une d'elles, qui vient de se lever sans doute et dont la chambre à coucher n'est pas débarrassée encore des restes de la nuit, en abuse. Le geste est d'une familiarité qu'on peut qualifier de méridionale. Cependant les historiens du roi Saint Louis rapportent que, se rendant à la messe dans Paris, au petit jour, il essuya par hasard cette mésaventure. L'amoureux transi se secoue. S'il est vraiment épris, est-il à plaindre?

Le courroux des jeunes filles s'explique. *Pulcinella* survient, jouant sans souci du violon. Toutes deux descendent leurs escaliers quatre à quatre et l'une après l'autre caresse avec des gestes suppliants sa langue sous souquenille. Il se laisse attendrir au point de coiffe, l'une de son chapeau pointu, ce qui lui vaut presque aussitôt une algarade de cette fille du peuple, simplement coiffée d'un fichu bleu. Elle a tout vu. C'est elle qui l'aime, sans

aucun doute, car il essaye en vain de l'apaiser. Elle le repousse d'une grâce brusque et fière qui, même sans les traits du visage ferait aussitôt reconnaître Mme Karsavina. Pulcinella, c'est M. Massine, qui trouve dans ce rôle de caractère des mouvements d'une netteté, d'un accent et d'un relief merveilleux, comme, par exemple, à la scène suivante, sa chute apeurée devant l'épée d'un des galants, ou encore, lorsqu'il reparaitra sous le manteau étoilé d'un vieux sorcier, ses extraordinaires appuis d'une jambe glissée le long de son bâton.

Car il y a une tentative d'assassinat, une mort simulée qui amène un chœur funèbre, puis une mascarade générale, tous les jeunes gens de la ville ayant pris, pour plaire aux dames, le costume de Pulcinella. Mais Pulcinella n'est pas mort, et tous demeurent figés de surprise lorsque son manteau dépouillé laisse reparaitre l'inimitable souquenille. La comédie se termine par un triple mariage que des danses joyeuses célèbrent. La comédie n'a cessé de nous divertir par ces incidents ni de nous charmer par des gestes, des pas, et des figures dont la fantaisie jaillit de l'action même et se soutient de sa logique. Plus rien ici d'exubérant ni de sauvage; chaque détail, si imprévu soit-il, a sa signification déterminée et cette farce outrancière laisse transparaitre une lucidité classique.

La musique de M. Stravinsky est classique, elle aussi, par la qualité des mélodies, toutes empruntées à Pergolèse, de même que par la volontaire diminution des sonorités, mais bien moderne, ou pour mieux dire, bien personnelle par la disposition des unes et des autres. Si, en effet, les clarinettes romantiques sont absentes de ce petit orchestre, les autres instruments s'y produisent tour à tour sous des aspects que le dix-huitième siècle, ni même le dix-neuvième n'ont jamais pressentis, et tantôt c'est la contrebasse qui y va de son petit solo, tantôt la flûte s'accompagne de violons pincés en guitare, tantôt forme avec le basson et le cor le plus bouffon des trios. Et si, parfois, les plus simples accords accompagnent la mélodie, d'autres fois c'est un rythme obstiné qui se glisse au-dessous d'elles, sans souci des dissonances. Les airs de Pergolèse demeurent pourtant reconnaissables à ce tour aisé, à cette grâce à la fois souriante et alanguie, à ces rayonnements suaves. Mais ils sont pris comme thèmes d'une symphonie burlesque, et l'ingéniosité du musicien qui s'en inspire en tire les effets les plus piquants. Avait-il le droit d'en user ainsi? Sans aucun doute, puisque son œuvre est charmante. En art, la seule politique est celle des résultats, et un chef-d'œuvre exécuté au prix d'un sacrilège n'en serait pas moins admirable.

3B

Reynaldo Hahn, *Opéra. – Ballets russes: "Pulcinella", Musique de M. Stravinsky, d'après Pergolèse, décors et costumes de M. Picasso. Chorégraphie de M. Massine*, dans "Excelsior", 17 mai 1920.

Les gens raffinés ont toujours eu le goût de découvrir dans l'art des généalogies mystérieuses, des parentés cachées mais "évidentes" entre les personnalités les plus contraires, les plus opposées par leurs tendances, par leur éducation, et qui, pour le commun des mortels, ne semblaient être unies par aucun lien. Dans ce petit jeu, on néglige les "intermédiaires", on méconnaît les transitions; on indique deux points fort distants l'un de l'autre, et l'on s'écrie: ils sont contigus! D'ailleurs, les artistes "avancés" d'une époque favorisent cet innocent divertissement en professant d'ordinaire (et cela pour des raisons très humaines), une dilection toute spéciale pour ceux des artistes du passé qui leur ressemblent le moins; aussitôt leurs admirateurs s'attachent à démontrer que ces novateurs et ces représentants reculés sont issus de la même souche et animés du même esprit. C'est ainsi que Debussy ayant maintes fois manifesté sa tendresse pour Rameau, on a décrété qu'il descendait de lui en droite ligne. De même, M. Ravel est le continuateur immédiat des clavecinistes! Or, voici que M. Stravinsky a composé une gracieuse, étrange et séduisante paraphrase sur des motifs de Pergolèse. Vous verrez qu'avant longtemps on établira par des arguments ingénieux que *Petrouchka* et *Amor fa l'uomo ceco* [sic] c'est la même chose, que rien ne se rapproche davantage d'*Adriano in Siria* que le *Chant du Rossignol* et qu'enfin l'*Oiseau de Feu* n'est qu'une transposition moderne de *Il Prigioniero Superbo*. Mais nous n'en sommes pas encore à la phase de l'exégèse; il ne s'agit que d'admirer. J'étais assis hier à côté d'une jeune fille fort belle, qui disait tout le temps: "c'est délicieux!" elle n'avait jamais entendu de musique de Stravinsky, elle ignorait le nom de Pergolèse, elle voyait pour la première fois les Ballets russes, et, devant le spectacle savamment hétéroclite qui se déroulait devant elle se pâmait d'extase. Aux combinaisons artistiques très compliquées, il faut des âmes simples, des cerveaux intacts. Dès qu'on n'est plus "tout neuf", dès qu'on a des souvenirs, des éléments de comparaison, des points de repère, des bases d'appréciation, l'enthousiasme éperdu devient plus difficile. Et, alors, on devrait se taire. En assistant au charmant ballet que M. Léonide Massine a tiré d'une comédie napolitaine du dix-huitième siècle, et où l'on voit des polichinelles bernés, de jeunes femmes malicieuses, et un magicien drôlatique évoluer dans un décor cubiste de M. Picasso que

l'on s'accorde à trouver fort beau et qui l'est sans doute, mais qui m'a paru peu en rapport avec les costumes très traditionnels des danseurs, sur une musique dont l'ossature est de Pergolèse et l'enveloppe de M. Stravinsky (à moins que ce ne soit le contraire), j'éprouvais quelque désarroi. Mais comme je me permettais de m'étonner que M. Stravinsky eût modifié, dans un sens stravinkiste, et orchestré avec ses diableries géniales dont il est seul capable les petites mélodies de Pergolèse, une femme éminente et charmante m'a reproché de respecter les choses anciennes au lieu de les “aimer”, et mon ami Diaghileff m'a rétorqué que sans ce *Pulcinella* toutes les pages de Pergolèse dont s'était servi M. Stravinsky seraient demeurées inconnues. J'aurais pu répondre à l'une que c'était une singulière façon d'aimer les choses anciennes que d'en changer l'aspect, et à l'autre que la première condition à observer pour révéler des pages inconnues consistait à ne pas les présenter à l'envers. Mais je n'ai rien répondu du tout, car nous vivons en un temps où l'on est mal venu de vouloir que l'art comporte tant soit peu de logique, et où la “sensation” est tout. Cela posé, je me hâte de dire que M. Stravinsky n'a jamais fait preuve de plus de talent que dans *Pulcinella* ni d'un goût plus sûr que dans l'audace. Le genre de travail auquel il s'est livré est indescriptible: c'est tantôt une dissection d'accords où les résonances naturelles et dissonantes des fondamentales sont mises en valeur, tantôt c'est une harmonisation faussée et savoureuse, tantôt une pédale arbitraire dont la ténacité finit par fléchir le refus instinctif de l'oreille, que sais-je encore? tout un ensemble d'artifices et passez-muscade dont il a le secret. Je ne puis approuver l'idée de M. Stravinsky. Mais il m'est impossible de ne pas admirer la façon dont il l'a réalisée et c'est pour moi une joie véritable de constater le nouveau succès remporté hier par ce grand musicien.

Mme Karsavina, la ravissante Tchernicheva, M. Léonide Massine et leurs brillants satellites rivalisent de grâce et d'esprit. L'orchestre de l'Opéra fait merveille sous la direction de M. Ansermet.

3C

Pierre Lalo, *Ballets russes*. – *La fourniture de l'imprévu*. – *La Boutique fantasque*; *Pulcinella*; *Astuce féminine*. – *Le désaccord du spectacle et de la musique* – *Le Tricorne de M. de Falla* – *Chout de M. Prokofieff* – *M. Stravinsky: le Renard et Mavra* – *M. Stravinsky et Tchaikowsky*, dans “Le Temps”, 30 juin 1922.

C'est, je crois, Royer-Collard qui disait, voulant persuader un ami d'assister à la séance de l'Académie française où Victor Hugo

devait prononcer son discours de réception: “Allez-y ; on s'attend à de l'imprévu.” Tel est à peu près le sentiment du public qui va voir les Ballets russes; et son attente est rarement trompée. Depuis quinze ans bientôt que la célèbre compagnie nous fait visite, elle a pour coutume invariable de nous offrir chaque année quelques spectacles surprenants par la décoration, la chorégraphie ou la musique, ou bien par l'ensemble de toutes ces choses à la fois. D'abord simplement magnifique au temps de *Schéhérazade* et du *Prince Igor*, elle est peu à peu devenue plus laborieuse et plus hasardeuse. La nécessité d'étonner davantage, et aussi, ce qui vaut mieux, l'instinct de renouvellement dont ils sont animés ont conduit les Ballets russes à rechercher de plus en plus complaisamment les formes d'art inédites, les singularités à tapage, et l'esthétique à la mode de demain. Ils ont par ces moyens su tenir la foule en éveil, et de saison en saison continuent d'exciter la curiosité: ils sont nos fournisseurs réguliers d'imprévu.

Rappelez-vous les représentations de ces dernières années: elles n'ont jamais manqué de ce qu'il fallait pour susciter l'étonnement. C'était tantôt des ouvrages dont on avait emprunté la musique à divers maîtres anciens: la nouveauté était alors dans la chorégraphie, les costumes et la décoration. Telle fut la *Boutique fantasque*, partition inédite de Rossini, retrouvée, nous disait-on, dans quelque bibliothèque d'Italie. Les danses étaient agréables: le décor, de M. André Derain, amusait les yeux. Mais Rossini fût demeuré stupide en l'apercevant; et la musique de Rossini y paraissait plus dépaysée, plus égarée qu'on ne peut dire. Tel fut encore *Pulcinella*, “d'Igor Stravinsky, d'après Giambattista Pergolèse”: ainsi s'exprimait le programme. C'était un petit arrangement d'une suite de morceaux qui peut-être étaient de Pergolèse, et peut-être non: une orchestration presque toujours bien sage, en manière de pastiche; de loin en loin quelques sonorités bizarres; et, sans qu'on pût savoir pourquoi à tel endroit plutôt qu'à tel autre, quelques harmonies qui devaient faire tressaillir dans sa tombe l'auteur de la *Servante maîtresse*. Le décor de M. Picasso était exactement pareil à un dessin d'enfant de six ans, griffonné sans effort en deux minutes: inutile de dire qu'il s'accordait encore moins avec la musique que celui de la *Boutique fantasque*.

D'ailleurs, en cette sorte de spectacles, en général, rien ne s'accorde avec rien. On dirait qu'on voit des éléments divers, une musique, une pièce, des danses, des costumes, des décors, mis ensemble par hasard, et qui s'en tirent comme ils peuvent. C'est une chose étrange, parmi tant de qualités brillantes, que ce défaut habituel du sens de l'harmonie, ou plutôt que ces discordances

violentes et criantes, dont les Ballets russes nous ont si souvent montré l'exemple. Et c'est un autre fait, non moins curieux, que non seulement la masse du public, mais quantité d'amateurs qui se prétendent et se croient raffinés, ne soient pas frappés de ces incohérences, et n'en éprouvent aucun déplaisir. Les mêmes personnes qui ne pourraient souffrir qu'on mît des cuivres de Gouthière sur un meuble de Boulle, ou des étoffes à la mode d'aujourd'hui sur un fauteuil du dix-huitième siècle, trouveraient naturel qu'on affublât d'un décor cubiste une œuvre de Mozart. La musique est de tous les arts celui qui est véritablement compris et senti par le plus petit nombre de gens. Les modèles en ce genre ont été donnés par la direction de l'Opéra, innocente imitatrice, vingt ans après, des Ballets russes. Au moins ceux-ci ont-ils, dans la violence même de leur parti pris, qui tient à l'esprit audacieusement chercheur de leur chef M. de Diaghilew, une façon d'unité. Mais l'influence de ces initiatives téméraires est terrible. Et lorsque l'Opéra, avec une timidité et une gaucherie touchantes, orne *Sylvia*, *Sylvia* de Léo Delibes, de décors "stylisés" ou bien encadre l'honnête *Antar* de paysages à la manière de demain, on se trouve désarmé.

LE SACRE DU PRINTEMPS

4A

Louis Laloy, *Les Ballets Russes au Théâtre des Champs-Élysées. Les Sylphides (Chopin) – Le Sacre du Printemps (Stravinsky) – Le Tricorne (De Falla)*, journal non identifié ["Comœdia"?], 16 décembre 1920.

[...] Enfin il nous a été donné d'entendre et de voir le *Sacre du Printemps*. Dégagé d'objections, d'apologies, de commentaires et de racontars, l'œuvre a surgi en sa pure puissance et l'enthousiasme fut tel qu'après le dernier accord, au bruit de ces acclamations qui attiraient sur la scène auprès de Mme Sokolova, frémissante encore de sa danse du désespoir, le chef d'orchestre M. Golschmann, tout souriant, M. Massine ému et grave, M. Stravinsky, rajustant ses lunettes d'écaille que ses saluts en plongeon déplaçaient, chacun se souvenant d'un autre tumulte et se demandant comment une composition d'un style aussi soutenu avait pu être prise pour un défi au sens commun ou une mauvaise plaisanterie.

C'est ce qui était arrivé cependant, en 1913, dans le même théâtre, et par devant, ou peu s'en faut, le même public. Dès le rideau levé, les murmures avaient commencé, bientôt grossis jus-

qu'aux huées et coupés d'altercations furibondes. Comme si l'ardeur sauvage dont témoignaient les danseurs eût passé de la scène à la salle, on voyait des poings se tendre, et des regards menaçants se chercher de l'orchestre aux galeries supérieures. Quelques spectateurs de sang-froid s'efforçaient cependant d'écouter la musique. Ils en saisirent assez pour la deviner remarquable, et conjecturer que c'était plutôt la chorégraphie qui mettait le public en révolution.

L'événement devait leur donner raison. L'année suivante, l'œuvre réapparaissait au concert, sous la direction de M. Monteux, et s'imposait par une netteté, une simplicité et une force dont on n'avait pas eu jusque-là d'aussi frappant exemple. Musique en quelque sorte dénudée, toutes les veines en saillie, tous les muscles au travail, tous les mouvements marqués par des frappements, des battements, des palpitations à découvert. Musique mélodique avant tout, les accords n'intervenant pas pour envelopper, mais encore pour soutenir, mais pour aviver le chant d'une dissonance plus tranchante, ou en fouetter de sourdes pulsations le tournoyant vertige. Sans refus, sans résistance, sans discussion, on était pris à la gorge, entraîné comme dans une ronde de sorciers, et le tort de M. Nijinski fut sans doute de ne pas assez docilement se plier aux injonctions de la musique, et s'inspirant plutôt du sujet d'interrompre la continuité de l'emportement par des entrées successives, comme aussi d'avoir exagéré, plus que ne l'exigeait la musique, la contorsion ou la dislocation des attitudes. Ces défauts étaient particulièrement sensibles dans la danse finale où Mme Karsavina [*sic*], les pieds constamment retournés en dedans par une volontaire violation des règles de la danse, avait l'air de demander grâce.

M. Massine n'a écouté que la musique. C'est pourquoi sa chorégraphie n'a rien d'épisodique et n'a recours à rien d'accessoire. Où se passe l'action? Peu importe. On ne verra sur la scène ni tentes ni huttes, ni enceinte sacrée ni pierre de sacrifice. Le sol et le ciel: voilà le décor. Hommes et femmes portent des robes presque uniformes, blanches ou rouges et celles-ci ne sont sauvages que par les tresses noires et minces pendant autour de leur tête. Seule la jeune fille désignée comme victime aura une chevelure blonde, non pour des raisons d'ethnographie, mais pour la rendre plus virginale. Et il n'y aura pas de meurtre rituel mais seulement une danse exaspérée où les corps bondissant, frappant la terre, jetant les bras, hochant la tête, comme aiguillonnés d'une intolérable souffrance, semblent chercher à se délivrer de soi-même, jusqu'à la chute qui termine par un dernier soubresaut son

agonie. C'est ici que Mme Sokolova, que nous avons déjà admirée, il y a près d'un an, dans le *Chant du Rossignol* où elle jouait le rôle de la Mort, a montré une précision, une souplesse, et dans la terreur même une grâce poignante, qui a achevé ce spectacle en une longue ovation. Mais dans les scènes qui précèdent, nous avons déjà été émerveillés par cette symphonie de gestes, évoquant des images de travail ou de combat, mais sans représentation directe, de même que les musiciens transposent en notes et en accords, au lieu de les reproduire, les bruits de la nature: assises à terre, les femmes font osciller leurs bras comme si elle tissaient sans fin une toile imaginaire, les hommes laissent tomber leurs poings comme des haches ou bien se provoquent à la lutte et tour à tour feignent d'atteindre au menton comme des boxeurs, pendant que les femmes, les mains arrondies devant les yeux, traduisent une curiosité anxieuse. Voici encore des groupes ternaires qui veulent se disjoindre, sans y parvenir, des captives inertes que le conquérant charge sur son dos, des mains brandies en supplication fervente, et au début du second tableau cette marche enlacée qui tient prisonnière en ses anneaux la jeune fille sidérée. Je ne crois pas que même dans le *Chant du Rossignol* M. Massine eut montré une invention aussi libre ni aussi harmonieuse. C'est là pour ce jeune maître de ballet un nouveau succès, et pour l'art chorégraphique un précieux exemple.

Je crois savoir, depuis un certain soir où il m'a été donné d'assister à un ballet dansé par les artistes de Sa Majesté Sisovath, roi du Cambodge, quel est le principe de l'art chorégraphique. Car c'est ce soir-là que j'ai vu, pour la première fois, des fées et des démons combattre sans armes par un mutuel exorcisme de gestes, et un prince de légende dire son amour sans mettre la main sur son coeur. Mais c'est pour les pas et les figures de la danse européenne que nous devons nous efforcer d'atteindre à une non moins idéale beauté. M. Massine s'en approche davantage à chacune de ses créations, et dans ma pensée, c'est le plus magnifique éloge que je puisse lui décerner.

4B

Henri Bidou, *La musique. Les Ballets Russes*, dans "L'Opinion", 18 décembre 1920.*

Les Ballets russes sont revenus, et cette fois chez M. Hébertot au Théâtre des Champs-Élysées. Ils ont donné mardi, pour la répétition de leur premier spectacle, les *Sylphides*, le *Sacre du printemps* et le *Tricorné*. [...] Cependant, l'intérêt de la soirée était d'en-

tendre de nouveau le *Sacre du printemps*, et dans des conditions assez imprévues: d'une part, la chorégraphie était nouvelle, et, d'autre part, le programme, en supprimant toute explication, nous avertissait que la liberté nous était donnée d'interpréter la partition et le spectacle à notre gré, sans souci d'une anecdote imposée par les auteurs.

Essayons de nous conformer à cette convention nouvelle. L'expérience mérite d'être faite. Car cette convention est toute une esthétique. Elle signifie ceci. Le rêve du musicien, traduit dans la partition, est la base de tout. Il est évident que, si le musicien a travaillé lui-même sur un livret, il est absurde de nous dérober ce livret, qui explique la musique. Si on nous donne la musique seule, c'est qu'elle est l'origine du spectacle, ou que nous devons la tenir pour telle.

Cette musique inspire elle-même le décorateur et le chorégraphe. Je suis très éloigné de tenir M. Massine pour un homme de génie, et ce qu'il nous a donné n'a aucun rapport avec l'art admirable et l'invention personnelle de Nijinsky. Mais enfin nous devons nous contenter de ce qu'on nous donne. Voilà enfin un spectacle qui traduit, en images dans l'espace, une partition. Je dois dire que cette traduction est d'une fidélité admirable, et que ce qu'on voit, c'est proprement la musique qui se meut.

Cette fidélité du spectacle au son ne va pas sans surprises. Certains passages de la partition, d'une structure absolument classique, donnent des images presque comiques. Et nous recevons là une leçon assez troublante. Essayez de traduire par le geste le grandiose début de la 5^{ème} *Symphonie* de Beethoven, et vous n'obtiendrez dans l'espace que des secousses précipitées, qui ne seront pas très loin d'être ridicules. En fait, il se pourrait que la transcription de la musique et gestes fût une chimère, c'est-à-dire que la beauté musicale ne fût pas interchangeable avec la beauté plastique. Et tout l'art du ballet pourrait être fondée non sur leur équivalence, mais sur leur différence.

Acceptons cependant le spectacle tel que nous est donné. Puisqu'aucune explication ne l'accompagne, il doit, par définition, se suffire à lui-même. C'est ainsi que nous allons le considérer, sans tenter aucune explication. Et l'expérience que nous allons faire est celle-ci. Après vingt-quatre heures, quelles images subsistent dans la mémoire d'un spectateur moyen, attentif, de bonne foi et sans préjugés?

Le ballet est en deux actes, dans un même décor. Ce décor n'est qu'une tâche vert foncé, sur laquelle le blanc, le violet et l'orange, qui sont les seules couleurs offertes à nos yeux, jouent librement.

Ce qui subsiste du premier acte ce sont des groupes formés des couleurs qu'on a dites, avec blanc dominant, orange et violet à la tierce et à la quinte, le tout formant un accord complet. Ceci n'est pas une figure. Il est certain que avec le blanc (qui est la somme de tous les tons), le jaune et le violet, on obtient un effet consonant, à peu près équivalent à l'accord parfait. La substitution de l'orange au jaune donne un excès de rouge, ou si l'on veut un excès de chaleur qui anime le spectacle, lui ôte de sa rigueur mathématique, et se trouve presque nécessaire. Les groupes blanc-violet et les groupes orangés, ou si l'on veut les glycines et les capucines ne sont pas ordonnées symétriquement, mais de gauche à droite dans l'ordre *b a a b a*: *b* étant le ton chaud, *a* la couleur froide, ce qui est précisément l'ordonnance d'une strophe connue. Tant la couleur et la poésie ne font qu'un.

Ces groupes sont repartis, d'autre part, en groupes masculins et groupes féminins, toujours comme dans la poésie. Et il arrive un moment où les groupes masculins se rompant, chaque danseur emporte sur son épaule une danseuse vaincue. C'est en somme notre strophe alternée *a b a b*, où chaque rime féminine est comme portée sur l'épaule du vers masculin qui la suit.

*Je viens à vous, Seigneur, confessant que vous êtes
Bon, indulgent, clément et doux, ô dieu vivant;
Je conviens que vous seul savez ce que vous faites
Et que l'homme n'est rien qu'un jonc qui tremble au vent.*

Les vers 1 et 3 reposent sur les vers 2 et 4.

Du second tableau, ce qui reste dans la mémoire c'est une danseuse entièrement blanche, aux cheveux blonds, immobile et impassible, qu'assiège un frémissement de figures colorées. Ces figures tour à tour serrées et écartées, forment un anneau souple et pressant, qui l'obsède, recule et revient. Pendant longtemps, la contagion de leur mouvements ne se fait pas sentir. Puis tout à coup, la blanche figure centrale, gagnée par l'ivresse de ce tourbillon dont elle est le centre, s'anime et s'émeut dans une danse éperdue.

On me dit: qu'est ce que cela signifie? La réponse est celle-ci: si vraiment le spectacle est coordonné selon des rythmes naturels et des lois éternelles, il doit satisfaire non pas à une interprétation, mais à cent. Sur cette image logique, docile à la foi et à la beauté, au nombre, le spectateur doit pouvoir construire la fable qu'il est capable d'inventer. C'est le mot profond de Maeterlinck. Une allégorie a un millier d'ailes. Imaginez, si vous le voulez, que toutes ces

figures colorées qui viennent de faire ensemble les gestes des travaux humains, représentent l'effort asservi aux lois, et que, récompense de leur long et patient labeur, s'élançant tout à coup l'être libre, chez qui tous leurs gestes asservis se changent en une danse inspirée. Je crois que cette explication s'accorde à peu près avec la musique et avec la figuration. Mais il en est une foule d'autres dont la convenance serait égale ou meilleure. C'est à vous, spectateur, de trouver celle qui répond le mieux à votre sensibilité et que votre sensibilité trouvera elle-même, si vous la laissez, libre et joyeuse, suivre le spectacle qui la réveille et qui la guide. Et voici la loi des lois: un poète est un homme qui rend les autres hommes poètes.

* Henri Bidou (1873-1943) · Homme de Lettres et écrivain, il est l'auteur de différentes monographies sur des sujets littéraires et théâtraux.

4C

André Levinson, *Propos sur la danse. Les deux Sacres*, dans "Comœdia", 5 juin 1922.*

Le *Sacre du Printemps* fut naguère la "bataille d'Hernani" des Ballets Russes. Pour la première fois, ils rencontrèrent la résistance acharnée d'un public de fidèles. Défaite glorieuse ou triomphe douteux? Je ne sais. Quoi qu'il en soit, Stravinsky sortit de ce Waterloo grand, illustre. Mais la chorégraphie de Nijinski ne put s'imposer. Depuis, Miassine a imaginé une interprétation différente du poème cyclopéen de Stravinsky: aujourd'hui nous assistons à la reprise de sa variante, en son absence. Je n'ai pas vu le *Sacre* de l'année passée. Mais combien je préfère le pandémonium de jadis, le corps à corps furieux des deux publics de 1913 à l'approbation bénigne et blasée des spectateurs actuels!

La conception de Nicolas Roerich, auteur du livret et du décor, faisait transparaître à travers le masque historique de la Russie païenne le visage bouleversé, étrange, d'une humanité primitive, visage contracté par l'indicible épouvante devant le mystère des choses. Ces "tableaux" n'ont pas de sujet au sens d'un développement psychologique; la sensibilité de l'homme primitif est par trop confuse et rudimentaire; aussi l'action n'est-elle pas construite; les épisodes sont simplement alignés.

Dans le premier tableau, Roerich avait restitué ou plutôt imaginé les gestes consacrés d'un culte antique; ceux des sorciers adorant la terre et le miracle printanier; ceux du peuple s'adonnant aux jeux rituels. Les jeunes hommes et les vierges exécutent des danses mystiques.

Or, on n’avait jamais vu rien de pareil à ces danses.

Hypnotisés par une force occulte, les danseurs répètent à l’infini les mêmes mouvements, à peine équarris, compacts, obstinés, sinistres, jusqu’à l’instant où un soubresaut spasmodique vient modifier cet accord plastique, monotone, buté. Dépouillés de toute personnalité, de toute velléité individuelle, ces danseurs liturgiques se déplacent par groupes pressés, coude à coude. Une contrainte toute puissante, irrésistible, les domine, désarticule leurs membres, s’appesantit sur leurs nuques ployées. Et l’on se dit que d’autres mouvements plus harmonieux, plus libres leur sont interdits car ils auraient été blasphématoires!

D’où provient-il ce charme cruel, qui plie les artistes modernes les plus raffinés, les danseurs russes, à ces accents impératifs, qui greffe sur leur sensibilité slave l’âme pathétique et asservie de l’homme primitif? Mais uniquement de la partition de Stravinsky; c’est le démon de cette musique – aux “hétérophonies” déchirant l’oreille, aux rythmes lourds et implacables – qui agite sur le théâtre cette multitude éperdue, subjuguée, terrorisée. Quelle suprême tension de la volonté dans cette mélodie barbare! Si flûtes et hautbois, quelquefois, suggèrent la candeur rustique du chalumeau des premiers nomades, les bassons résonnent ainsi que des crânes perforés maniés par les doigts agiles et cruels d’un improvisateur-cannibale.

Qu’en a-t-il fait, Nijinsky, de cette musique défiant toute transposition plastique? L’unique résultat des mouvements, par lui imaginés, fut la réalisation du rythme. Le rythme, telle apparaît pour lui la force unique, monstrueuse, apte à dompter l’âme primitive.

Les danseurs incarnent la durée et la force respective du son, l’“accelerando” et le “rallentando” de l’allure par une gymnastique simplifiée; ils font ployer les genoux et les redressent, soulèvent les talons et les laissent retomber, piétinent sur place, marquant avec insistance les notes accentuées. Eh bien, c’étaient là les procédés les plus sommaires de l’enseignement dalcrozien, des exercices de rythmique élémentaire selon la méthode du pédagogue suisse.

Aussi, dès que la frénésie inspirée des sauvages, exaspérés par le printemps, enivrés par la présence divine, se muait en une démonstration de gymnastique rythmique, dès que les sorciers et les possédés se mettaient à “marcher des notes” ou à “exécuter des syncopes” - c’en était fait de l’enchantement douloureux – et tout sombrait dans un lourd ennui. Le formalisme rythmique dont Nijinski usa d’une manière directe et agressive, avec une foi absolue de primaire, fit avorter l’œuvre.

Pourtant celle-ci se relevait au second tableau. Dès le début, ce tableau est fleuri d’un épisode parfumé de lyrisme: des jeunes filles mènent un branle, épaulé à épaulé, avec toute la préciosité angélique des saintes byzantines. Puis elles désignent et saluent la vierge élue, la victime du sacre. Les anciens l’entourent, la cernent. Dans le cercle magique, la victime jusqu’alors immobile, blême sous son bandeau blanc, exécute sa danse macabre.

Et je revois Marie Piltz, affrontant avec sérénité une salle houleuse dont le tapage hostile couvre complètement l’orchestre. Elle songe, les genoux tournés en dedans, les talons en dehors, inerte. Une convulsion subite lance latéralement dans l’espace le corps engourdi comme par le tétanos, rigide comme un cadavre.

Sous la poussée féroce du rythme, elle s’agite et se crispe dans une danse extatique et saccadée. Et cette hystérie primitive, terriblement grotesque, captive et accable le spectateur désespéré...

Tels, les souvenirs ineffaçables de la bataille du “Sacre”. Mais nous voilà en 1922 et nous sommes tout étonnés de considérer cette œuvre de combat, outrancière, intransigeante avec une curiosité apaisée qui, parfois, frise l’indifférence.

Entendons-nous: le prestige du musicien, le sortilège des sonorités intenses reste intact. Mais la musique n’arrive pas jusqu’aux danseurs et les danses n’agissent pas, au-delà de la rampe, sur la salle. Il y a double solution de contact. Miassine a simplifié et déblayé l’action en éliminant toutes les réminiscences historiques, toute prétention d’archéologue. Je n’en suis pas fâché, le théâtre n’étant pas un musée. Mais ce vide il l’a rempli par une succession de mouvements sans logique, sans raison d’être, par des exercices collectifs dénués d’expression. Les danseurs de Nijinski étaient harcelés par le rythme. Ceux-ci se délassent en marquant la mesure et, trop souvent, elle leur échappe. Aucune conviction n’anime les exécutants qui ne cachent nullement au public leur désillusion ironique. Aujourd’hui comme jadis le deuxième tableau renfloue la pièce. Mlle Nijinska est dramatique dès le premier moment: immobile, le coude gauche appuyé sur la paume droite, la joue penchée sur l’autre paume dans un mouvement familier à la femme slave, elle est l’image même de l’angoisse. Puis, elle danse. Or, cette danse véhémence, mais souple, mais déliée, avec de grands jetés en tournant qui se déchaînent comme une trombe, n’atteint pas aux secousses terribles qui faisaient du corps gracieux de Marie Piltz cette chose lamentable, déjà ossifié par la mort qui la guette.

Tel que se présente le “Sacre” aujourd’hui, il me paraît inutile d’être “les Russes” pour arriver à cela!

* André Levinson (Andreï J. Levinson 1887-1933) · Il s'affirma à Saint Petersbourg à la fin de la première décennie du XX^{ème} siècle et grâce à sa connaissance de différentes langues il fut critique littéraire, d'art, de théâtre et de danse (par la suite également de cinéma). Après la Révolution qu'il rejette et à la suite de laquelle il perd tout moyen de subsistance, il se transféra à Berlin et ensuite à Paris où on le trouve à la fin de 1921. Il s'imposa de suite et fut rapidement reconnu comme le critique de danse le plus compétent de France. Grâce à sa profonde connaissance des problématiques techniques, Levinson renouvella le métier de critique de danse en prenant en compte non seulement le point de vue du spectateur, mais également la technicité de la danse et du danseur. Concernant les Ballets Russes, il eut une position très critique et, parfois, carrément hostile. Son style clair, au français impeccable reste encore aujourd'hui un instrument essentiel pour la compréhension de l'action scénique au delà d'une idéologie conservatrice qui l'inspira toujours, le rendant insensible à la modernité en tant que nouvelle vision du monde et en tant que pratique et nouvelle école. En se limitant à la danse, outre les monographies [les plus célèbres sont celles sur Bakst (1922-24) et Anna Pavlova (1928)] il publia également trois recueils de ses écrits en France: *La danse au théâtre* (1924), *La danse d'aujourd'hui* (1929), *Les visages de la danse* (1933-posthume) sans compter tant d'autres publiés dans les revues avec lesquelles il collabora en tant que critique de danse. ("L'Art Vivant", "Candide", "Comœdia").

SLEEPING PRINCESS

5

Igor Stravinsky, "La belle au bois dormant". Lettre à Serge de Diaghilev, dans "Comœdia", 14 novembre 1921.*

Cher ami,

je suis heureux de te voir monter cette œuvre capitale: *La Belle au Bois Dormant* de notre cher grand Tchaïkovsky. J'en suis doublement heureux. Cela m'est d'abord une joie personnelle, car cette œuvre me semble être l'expression la plus authentique de l'époque de notre vie russe que nous appelons la "période de Petersbourg", gravée dans ma mémoire avec la vision matinale des traîneaux impériaux d'Alexandre III, l'énorme Empereur et son énorme cocher et la joie immense qui m'attendait le soir: le spectacle de *La Belle au Bois Dormant*. C'est ensuite ma grande satisfaction de musicien de voir présentée une œuvre d'un caractère si directe à un moment où tant de gens qui ne sont ni simples, ni naïfs, ni spontanés, recherchent dans leur art la simplicité, la "pauvreté" et la spontanéité.

Tchaïkovsky possédait la grande puissance mélodique, centre de gravitation de chaque symphonie, opéra ou ballet qu'il composait. Il m'est absolument indifférent que la qualité de sa mélodie

soit parfois de valeur inégale. Le fait est qu'il fut créateur de mélodie, donc extrêmement rare et précieux. Chez nous, Glinka le possédait aussi; et pas autant, les autres...

Et voilà qui n'est pas allemand...

Les Allemands fabriquaient de la musique avec des thèmes et des leit-motifs, les substituant à des mélodies.

La musique de Tchaïkovsky, ne paraissant pas à tout le monde spécifiquement russe, est souvent plus profondément russe que celle qui, depuis longtemps, a reçu l'étiquette facile de pittoresque muscovite.

Cette musique est tout autant russe que le vers de Pouchkine, ou le chant de Glinka. Ne cultivant pas spécialement dans son art "l'âme paysanne russe", Tchaïkovsky puisait inconsciemment dans les vraies sources populaires de notre race.

Et à quel point ses préférences dans la musique ancienne et de son temps étaient-elles caractéristiques! Il adorait Mozart, Couperin, Glinka, Bizet: voilà qui ne laisse nul doute sur la qualité de son goût. Chose étrange, chaque fois qu'un musicien russe s'influçait de cette culture latino-slave et voyait clairement la frontière entre l'Autrichien catholique Mozart tourné vers Beaumarchais, et l'Allemand protestant Beethoven, incliné vers Goethe, le résultat était marquant...

L'exemple convaincant de la grande puissance créatrice de Tchaïkovsky est sans aucun doute le ballet *La Belle au Bois Dormant*. Cet homme cultivé, connaisseur des vieilles chansons et de l'ancienne musique française, quand il s'agit de présenter le siècle de Louis XIV, ne s'occupe aucunement des recherches archéologiques et recrée le caractère de l'époque par son propre langage musical, préférant les anachronismes involontaires et vivants aux pastiches conscients et travaillés: qualité propre aux seuls grands créateurs.

Je viens de relire la partition de ce ballet: j'en ai orchestré quelques morceaux, qui étaient restés non instrumentés et jamais joués. J'ai passé quelques journées de plaisir extrême, en y retrouvant toujours le même sentiment de fraîcheur, d'invention, d'ingéniosité et de puissance. Et je souhaite vivement que cette œuvre soit sentie par les auditeurs de tout pays, comme elle l'est par moi, musicien russe.

Bien à toi,

Igor Stravinsky

* La lettre a été publiée dans "The Times" du 18 octobre. Il est également apparu dans les notes de programme de la reprise du ballet à Paris.

RENARD

6A

Roland-Manuel, *Les Ballets Russes à l'Opéra*. – *Société Nationale*. – *Société Musicale Indépendante*. – Mme Matha. – M. Karol Szymanowski, dans "L'Éclair", 22 mai 1922.*

Les intrépides ballets russes nous viennent pour la quinzième fois. Cueillant, comme toujours, l'instant favorable, ils apportent à la saison musicale ce fiévreux éclat qui lui présage sa fin, mais qui l'assure aussi de mourir en beauté.

La compagnie de M. Serge de Diaghilew est, cette fois, pour un mois, la pensionnaire de l'Académie nationale de musique. Afin, sans doute, de rendre hommage aux plus vénérables traditions du lieu, nos hôtes fastueux ont tenu à nous offrir tout d'abord un ballet classique, qui atteste un double souci d'archéologie scrupuleuse et de munificence.

La Belle au Bois Dormant est un ballet féerique à grand spectacle, selon la formule qui fut chère aux Russes sous le règne d'Alexandre III. M. Igor Stravinsky ne songe pas sans attendrissement à cette époque rococo. Il en a fait l'aveu sans réticence au cours de deux lettres que *Comœdia* et le *Figaro* ont eu plaisir à publier. Je ne vois vraiment pas pourquoi on a voulu suspecter la sincérité d'un tel aveu. Nous avons, en France, d'excellents esprits qui témoignent une indulgence amusée au style ventru du mobilier Louis-Philippe. Il n'est pas davantage interdit au maître de *Renard* de nourrir une dilection de fantaisie pour Tchaïkowsky, ni de s'essayer à la justifier par les plus mauvaises raisons du monde: ce sont là jeux de prince. Mais nous n'admettrons jamais que M. Stravinsky prétende à nous faire partager la ferveur de son attendrissement. Schiller, dit-on, ne pouvait écrire sans avoir auprès de lui quantité de pommes pourries dont l'odeur favorisait son inspiration. Bénissons les pommes pourries qui ont déclenché, peut être, les plus belles trouvailles de *Renard* et de *Mavra*, et gardons-nous de goûter tout de bon à ces fruits gâtés.

Le Mariage de la belle au bois dormant n'est heureusement qu'un extrait concentré de la copieuse partition de Tchaïkowsky. Il serait déplacé de s'étendre longuement sur cette musique, dont la platitude et la grossièreté sont ahurissantes. Ses grâces pataudes et son sentimentalisme boursofflé auraient vite fait de lasser la plus courtoise bonne volonté, n'était l'intérêt qu'on prend au spectacle. Mme Tréfilova, Mlle Nemchinova [*sic*] et M. Idzikowsky font délicieusement oublier le support dérisoire qu'on impose à

leurs pieds ailés, et la Nijinska, excellente danseuse bouffe, tire ingénieusement parti des ressources grotesques de la musique; un grotesque que d'habiles retouches orchestrales tendraient à faire passer pour volontaire; car, en guise de manteau de Noé, M. Igor Stravinsky à jeté par endroits la pelisse du charlatan de *Petrouchka* sur les épaules de son parrain postiche.

Le spectacle est splendide, avec un peu d'indiscrétion. Il est permis de regretter qu'on ait donné quelques atteintes, dans ce ballet, au dogme de l'unité de commandement sur le front décoratif. Atteintes légères, au demeurant, et le merveilleux costume de l'Oiseau bleu, ou celui de Schéhérazade suffirait à justifier l'intrusion de Mme Nathalie Gontcharova dans les jardins d'Armide, séjour de l'enchanteur Alexandre Benois.

Le voisinage de ce ballet composite et suranné fait excellemment ressortir l'unité, la vigueur, la saine crudité de *Renard*, qu'Igor Stravinsky composa aux environs de 1917 et qui voit pour la première fois les feux de la rampe. Cette "histoire burlesque" met sur la scène les protagonistes du fameux *Roman de Renart*, nous montrant, rapidement et sans littérature, les déceptions qu'éprouve le papelard auprès d'un alléchant poulailler que défendent le Chat et le Bouc.

Les quatre rôles de la comédie sont chantés dans l'orchestre par MM. Fabert, Dubois, Narçon et Mathieu, en même temps qu'ils sont dansés sur le théâtre par M. Idzikowsky, la Nijinska et leurs camarades. Cette conception de ballet chanté est extrêmement opportune. On regrette seulement que M. C.-F. Ramuz, au cours de sa traduction volontairement puérile et rustaude, ait usé d'une déclamation fantaisiste, nombreuse en onomatopées propices à la voix, mais qui présente l'inconvénient de ne laisser que peu de paroles parvenir jusqu'à l'auditeur. On voudrait aussi plus de style et plus de rigueur à la chorégraphie populaire et dégingandée de la Nijinska. Empressons-nous de faire ces réserves, pour n'avoir plus qu'à louer sans contrainte le tout nouveau de l'indéfectible acrobate Stravinsky.

Renard ne prend pas volontiers le ton ni l'allure de chef-d'œuvre; il ne faudrait pas toutefois que l'apparente modestie qu'il affecte fit méconnaître sa valeur, qui est singulièrement grande. Je veux bien que ce soit une farce et qui s'inspire plutôt des parades foraines que des traditions établies de l'opéra-bouffe. Mais gardons nous de confondre l'œuvre d'art avec sa source inspiratrice. Stravinsky est l'artiste du monde entier le moins enclin à s'abandonner aux pochades. Le même soin minutieux qui ordonna la magie subtile et cruelle du *Rossignol* préside, dans

Renard, à la transmutation en valeurs esthétiques des musiques de bastringues et des caquets de basse-cour.

Le plan musical a la conclusion même du plan dramatique. *Renard* affecte la forme d'un rondo qu'encadre une petite marche destinée à accompagner l'entrée et la sortie des acteurs. Du premier au dernier accord, la symphonie poursuit sa course avec une obstinée rigueur qui ne côtoie jamais l'arbitraire parce qu'elle est *musicale* par essence. Les différents éléments de l'œuvre, parfaitement appropriés à leur destination, s'emboîtent exactement les uns dans les autres, sans étirage et sans mastic. L'ensemble a l'éclat comme aussi la dureté du diamant. La verve bouffonne fuse de toutes parts avec une sorte de discrétion goguenarde. Elle jaillit de ces rythmes râblés, véhicules cocasses d'une mélodie qui soubresaute. Un orchestre de quinze musiciens mêle ses timbres limpides ou sourdement véhéments aux exclamations des chanteurs. Ici, le prodige est complet. Avec une poignée d'instruments, Stravinsky emplit l'immense vaisseau de l'Opéra de sonorités inconnues. Seul instrument insolite, l'antique cymbalum fait vibrer ses arpegges métalliques parmi la raucité des *cuivres* ou le nasillement des *bois*. Les couleurs orchestrales ne se fondent point: elles se juxtaposent avec un bonheur sans cesse renouvelé.

Cette admirable netteté de réalisation, cette perfection qui ne se relâche jamais, marquent les ouvrages d'un Igor Stravinsky au siseau merveilleux du génie. Je sais bien que *Renard* ne saurait prétendre à se mesurer avec le *Sacre* ou le *Rossignol*; aussi bien n'y songe-t-il point. Cependant, dans les limites précises qu'il s'est assignées, *Renard* mérite et conservera dans la production de Stravinsky son rang de petit chef-d'œuvre solide et narquois.

L'animateur musical de *Renard* mérite des éloges choisis: Ernest Ansermet, chef d'orchestre apollinien et dionysiaque, dirige avec une sûreté déconcertante la terrifiante réunion des hommes libres qui composent le petit orchestre de *Renard*, où chaque instrument joue en soliste sa périlleuse partie. M. Ansermet est le Stravinsky des chefs d'orchestre; si je savais un peu plus bel éloge, je le lui donnerais.

Le simple décor de M. Harlonow [Larionov] est en sa savante modestie, parfaitement harmonieux à l'œuvre qu'il illustre.

* Roland-Manuel (1981-1966) † Roland-Alexis-Manuel Lévy, connu sous son pseudonyme de Roland-Manuel, fut un critique musical raffiné. Grand ami et soutien de Ravel il écrivit la première monographie importante dédiée à ce compositeur. Il participa à différents journaux et revues, entre autres "Montjoie" (sur laquelle il publie un compte rendu du *Sacre* en juin 1913), "La Revue Musicale", "La Revue Pleyel" et après la deuxième

me guerre mondiale, "Combat" et "Nouvelles Littéraires". Au cours de mai et juin 1939 Pierre Souvtchinsky et lui-même aidèrent Igor Stravinsky, alors patient du sanatorium de Sancellemoz, à rédiger la version française de la *Poétique musicale*.

6B

Emile Vuillermoz, *Théâtres. Les Premières. Théâtre de l'Opéra: Ballets russes*, dans "Le Journal", 20 mai 1922.

J'ai pour Serge de Diaghilew une admiration, si j'ose dire, obstinée, féroce et systématique. Si cet homme n'existait pas, il faudrait l'inventer. Ce nomade est un grand bienfaiteur de l'art français. Cet animateur prodigieux, qui est souvent un improvisateur de génie, vient, une fois par an, donner à nos peintres, à nos musiciens, à nos costumiers, à nos danseurs, à nos metteurs en scène et à nos directeurs, quelques leçons tumultueuses et péremptoires, puis disparaît en laissant généralement nos professionnels stupéfaits et scandalisés. Mais, après son départ, on réfléchit et l'on s'aperçoit que ce fantaisiste dépense plus d'idées fécondes en un mois que tous ses collègues en un an. Et l'on ne tarde pas à profiter de ses conseils. Il réveille l'activité de ses concurrents, il maintient notre organisme artistique en état de défense: il est indispensable à notre santé intellectuelle comme certains microbes virulents le sont à notre équilibre physique. Serge de Diaghilew est le plus précieux des phagocytes.

Il convient donc de ne discuter ses erreurs apparentes qu'avec un grand luxe de précautions oratoires pour ne pas égarer l'opinion. Car les erreurs d'un tel visionnaire valent souvent mieux que certaines vérités de ses contradicteurs. Ceci posé, je me trouve très à l'aise pour discuter un ouvrage de la qualité du *Renard*, d'Igor Stravinsky. Il s'agit d'un ballet burlesque à quatre personnages: un Coq, un Bouc, un Chat et un Renard. Le Renard, par deux fois, dupera le Coq, mais sera égorgé par le Bouc et le Chat. Quatre Chanteurs, assis au milieu de l'orchestre, commentent cette bataille en échangeant des propos et des interjections puériles, cocasses et incohérentes, comme on en trouve dans le folklore slave. Quelques rares artistes, groupés autour de cet instrument délicieux qu'est le cymbalum – réservé, on ne sait pourquoi, dans notre civilisation aux seuls clients des restaurants de nuit! – agacent un violon, taquinent une contrebasse, chatouillent une clarinette et assomment une grosse caisse. C'est forain, truculent, jovial, trivial et infiniment amusant pendant cinquante mesures.

Mais le jeu se prolonge, indéfiniment. Sur la scène, les quatre animaux se trémoussent et exécutent des danses populaires russes

sans se préoccuper beaucoup de l’anecdote. Le public, complètement ahuri, renonce à comprendre. Profitez-en pour écouter cette musique. Elle est écrite avec une recherche, une attention, une subtilité rythmique absolument déconcertantes. *Le Sacre du Printemps* n’entremêle pas avec plus d’art les chocs, les accents, les syncope, tout le désordre savant des mesures coupées et entrecoupées? C’est un travail de patience qui force l’admiration.

Mais dans quel but fut-il entrepris? Je suis incapable de le deviner. Tant de soins, tant de peine pour conduire une plaisanterie aussi élémentaire jusqu’à sa conclusion lointaine! Tant de minutie dans l’écriture de cette partition, tant de travail surhumain pour Ansermet, chef d’orchestre prestigieux et inimitable, alors que les détails essentiels à l’intelligence de l’œuvre sont volontairement sacrifiés! Que signifie cette gageure? La chorégraphie est fort éloignée de l’action: les pantomimes du Chat et du Bouc sont inexplicables. Et le texte – qui est de Strawinsky – ce texte affolant de douce niaiserie, mais absolument indispensable à la compréhension de l’ouvrage, ne s’entend pas et ne peut pas s’entendre, tant sont absurdes sa prosodie, ses [...] de café concert, son rythme et son mouvement! Il y a là un parti pris d’illogisme si net qu’il doit obéir à une logique secrète que je n’aperçois pas. De cette formule si heureuse du ballet chanté, Strawinsky n’a tiré pour les pauvres profanes qu’une lourde bouffonnerie, obscure et indiscretement prolongée. Ce n’est pas manquer de respect à l’auteur du *Rossignol* que de lui avouer que ses talents d’amuseur ne sont pas à la hauteur de son génie musical et que la carrière de poète humoriste lui réserve bien des déboires.

Je ne le crois pas très doué non plus pour le métier de critique musical. Son plaidoyer en faveur du génie de Tchaïkowsky n’est pas très solide ni très convaincant. Toutes les considérations ethniques ou historiques de la terre ne nous empêcheront pas de trouver que Moussorgsky, Borodine, Rimsky... et Strawinsky nous ont apporté des réalisations plus originales, plus belles et plus “russes” que celles de l’auteur de la *Symphonie pathétique*. La partition agréable, facile, mais très sagement internationale de *La Belle au Bois Dormant* nous l’a démontré une fois de plus avec évidence.

Mais ce qu’il faut louer dans ce ballet – qui nous fut donné dans une version un peu différente de celle de Londres – c’est sa touchante fidélité à la vieille chorégraphie française classique. Voilà ce que pourrait être chez nous, si nous savions tirer honnêtement parti de nos traditions, un ballet d’opéra ou un grand divertissement de music-hall. Voilà ce que devrait nous offrir le Châtelet lorsqu’il monte des féeries. Il n’y a dans ces “contes de fées” rien

qui puisse décourager un théâtre de chez nous. Et c’est là ce qui dénonce le mieux le génie particulier de Diaghilew. Même lorsqu’il s’avise de fêter à notre place le centenaire de la naissance de Petipa, il trouve le moyen de nous instruire. Le jour où il s’avisera de travailler sur une partition de Léo Delibes – qui est un maître beaucoup plus fin et beaucoup plus distingué que Tchaïkowsky- il apprendra au public français à aimer la musique française. Avouez que le tour de force a de quoi le tenter!

6c

Pierre Lalo, *Ballets russes*. – *La fourniture de l’imprévu*. – *La Boutique fantasque*; *Pulcinella*; *Astuce féminine*. – *Le désaccord du spectacle et de la musique*. – *Le Tricorne de M. de Falla*. – *Chout de M. Prokofief*. – *M. Stravinsky: le Renard et Mavra*. – *M. Stravinsky et Tchaïkowsky*, dans “Le Temps”, 30 juin 1922.

[...] En cette saison des Ballets russes, c’est M. Stravinsky qui a représenté l’imprévu. Il l’a représenté sous deux formes: par ses œuvres, et par les déclarations retentissantes qu’il a faites aux feuilles publiques. Ses œuvres ont été le *Renard*, ballet accompagné de chant, et *Mavra*, opéra comique en un acte. Le *Renard* met en scène quatre personnages, qui sont quatre animaux: le Renard d’abord, le Coq, le Mouton et le Chat. Le Renard, travesti d’abord en religieuse, puis en paysanne, cherche à faire descendre de son perchoir le Coq, qu’il veut manger: finalement, il est lui-même mis à mort par le Chat et le Mouton. C’est tout. La musique n’est pas beaucoup plus. L’instrumentation est extrêmement réduite: quelques cordes, quelques cuivres et bois, un cymbalum, une grosse caisse. Quatre chanteurs, placés dans l’orchestre, commentent l’action; mais comme on ne distingue pas une de leurs paroles, leur commentaire manque d’efficacité. Les premières mesures, où les cuivres semblent annoncer à la façon foraine l’entrée des personnages, sont assez amusantes; puis commence une monotonie accablante, qui ne prend fin qu’avec la pièce. Monotonie de tout: des rythmes, des timbres orchestraux, de l’expression plus encore. Le Renard tente deux fois de s’emparer du Coq: il n’y a aucune progression, et même aucune différence de la première à la seconde, et pas davantage de la lutte du Renard contre le Coq au combat ni au triomphe du Chat et du Mouton. C’est partout le même jazz-band rauque et morne, que rien n’éclaire ni ne soulève un moment. Quand on songe à l’*Oiseau de feu*, à *Petrouchka* et aussi au *Sacre du Printemps*, on ne peut se défendre d’une grande tristesse.

Cette tristesse n'est pas moindre lorsqu'on entend *Mavra*. L'histoire simplette qui fait le livret de cet opéra comique est celui-ci : un jeune officier, pour pénétrer chez sa bien-aimée, se déguise en cuisinière. Tandis qu'il rase sa barbe dans le salon (!), il est surpris par la mère de son amoureuse. Il s'enfuit. (Observons en passant que le décor appartient à l'espèce dont j'ai parlé tout à l'heure, et dont le dessin est l'œuvre nonchalante d'un enfant de six ans.) La musique de M. Stravinsky se compose de deux parties fort distinctes. Sur la scène, les acteurs chantent des airs, des duos, des quatuors à roulades, selon la mode italienne de 1830, mais sans ombre de mélodie saisissable : pendant ce temps, l'orchestre exécute sans merci un sombre accompagnement, aussi monotone que celui du *Renard*, et comme lui donnant assez exactement l'impression d'un rag-time funèbre. De cette audition ressortent deux choses. La première, c'est que pour faire une parodie de la musique italienne, il faut tout de même y mettre quelques idées mélodiques : Bellini, et Donizetti lui-même en avaient. La seconde, et de beaucoup la plus importante, c'est que *Mavra* et le *Renard* montrent avec une évidence désolante l'appauvrissement graduel de la veine musicale, naguère si riche et si puissante, de M. Stravinsky. Mais il est impossible, à la fin d'un feuilleton, de parler avec tous les égards, le respect, l'affection et l'affliction qu'il mérite, de l'aventure déconcertante d'un tel musicien. J'essaierai de le faire dans un article prochain.

En outre du *Renard* et de *Mavra*, M. Stravinsky a produit ce printemps diverses lettres et interviews, où il déclarait que les véritables représentants de la musique russe n'étaient ni Moussorgsky, ni Balakiref, ni Borodine, ni Rimsky-Korsakof, ni enfin aucun des Cinq, mais Tchaïkovsky. C'est bien possible ; il est en cette matière meilleur juge que nous. Mais alors, tant pis pour la Russie... Les musiciens ont ordinairement grand tort d'écrire sur papier réglé. Il est vrai que, lorsqu'ils écrivent sur papier réglé, ils n'ont pas toujours raison non plus. Témoin le *Renard*. Témoin *Mavra*.

MAVRA

7A

Roland-Manuel, "*Mavra*" d'Igor Stravinsky à l'Opéra. *Les Ballets Cambodgiens. Les Sakharoff. Concerts divers*, dans "L'éclair", 5 juin 1922.

M. Igor Stravinsky est un magicien sans complaisance qui répugne à répéter ses sortilèges. Une évolution formidable sépare

Pétrouchka de l'*Oiseau de Feu* et le *Sacre du Printemps* de *Pétrouchka*. Depuis quinze ans, une cohorte d'admirateurs intrépides s'attache aux pas de géant du musicien russe, et les défections des suiveurs fourbus sont largement compensées par les adhésions de bouillants néophytes qui s'essayaient méritoirement, mais sans succès, à dépasser leur entraîneur infatigable, cependant que le gros du public, demeuré coi, est obligé de faire des efforts d'accommodation extraordinaires, pour ne pas perdre de vue le peloton de tête ni l'athlète aux muscles d'acier qui mène le train avec obstination. Mais voici de l'inattendu : *Mavra* nous montre évidemment que la course ne se poursuit plus dans le même sens. Laisant ses séides, emportés par la vitesse acquise, s'embourber dans les marais de l'"atonalité" et de la "polytonalité", Stravinsky, par une fulgurante volte-face, donne à son esthétique une direction imprévue. Du coup, les mélomanes qui peinaient à le suivre à la lorgnette sont offusqués par la brutale réapparition de cet homme terrible, qui partit autrefois de Moussorgsky et de Rimsky-Korsakoff et qui tombe aujourd'hui, sans crier gare, dans les bras de Michail Ivanovitch Glinka.

Il faut le dire, la distance énorme qui sépare l'*Oiseau de Feu* de *Renard* n'est aucunement comparable au troublant abîme qui sépare *Renard* de la brève fantaisie lyrique qui vient d'être représentée sur le Théâtre de l'Opéra.

Mavra est une sorte de comédie bourgeoise que M. Boris Kochno a tirée d'une nouvelle inachevée de Pouchkine : un beau husard se déguise en servante pour pénétrer auprès de la jeune fille qui l'aime et dont il est épris. La mère de la jeune fille entre inopportunément chez elle et surprend sa nouvelle bonne en train de se faire la barbe. Rideau. Cette intrigue bonne enfant s'est laissée découper en airs, en duos, en ensembles que Stravinsky a traités dans un style vocal qui se souvient curieusement de la *Vie pour le tsar* et des premiers ouvrages de l'admirable Glinka si manifestement teintés d'italianisme. A vrai dire, cette dilection pour l'Italie n'est pas nouvelle chez l'auteur de *Pulcinella*, mais elle ne s'était pas encore manifestée aussi carrément. Chose surprenante, ce style vocal si particulier n'éveille aucun écho dans l'orchestre. Stravinsky réalise ici non pas seulement l'indépendance, mais encore l'hétérogénéité absolue de la statue et du socle qui la soutient. Tandis que les voix semblent chanter en italien, sur la scène, le texte de M. Kochno, l'orchestre, aux sonorités splendidement machinées, parle russe avec un léger accent américain dû à l'emploi d'une instrumentation spéciale qui répudie les "cordes" pour donner la prééminence aux "bois" et aux "cuivres", et singulière-

ment aux trombones et aux tubas. La même minutie, qui réglait naguère la fragile mécanique orchestrale du *Rossignol*, préside, dans *Mavra*, à la mise en œuvre de ces timbres pesants. Jamais l’usine orchestrale de M. Stravinsky n’a découpé les sons avec une précision plus efficace; jamais ses merveilleuses machines n’ont obtenu un rendement dynamique supérieur.

Le léger accent américain que j’évoquais est rendu plus sensible encore par l’emploi de rythmes simples et nets follement amis du contre-temps. Quant au langage harmonique de *Mavra*, il est l’indice d’une réaction bousculante, réaction que motive d’ailleurs et que légitime l’intempérance atonale ou “polytonale” qui règne aujourd’hui sur la musique. Dans *Mavra*, l’harmonie est tonale avec exactitude, de l’Ouverture à la scène finale. Mais on pense bien que Stravinsky ne recule ici que pour mieux sauter: c’est en homme libre qu’il rentre dans le domaine de la tonalité; sans s’évader du cadre qu’il s’assigne, il s’ingénie à superposer non plus des accords étrangers l’un à l’autre, mais des fonctions tonales ennemies. Parfois aussi, il fait s’engrener une tonalité sur une autre avec une experte brusquerie. Le jeu est redoutable, malgré son apparente simplicité: joué par Stravinsky il ne devient jamais arbitraire.

Voici donc un ouvrage qui réalise scrupuleusement les intentions de son auteur. Reste à savoir si ses intentions sont toujours légitimes. Je dois à la vérité de dire que je n’en suis pas entièrement persuadé: l’italianisme postiche du chant, la disparate qu’on observe entre le style vocal et le style instrumental de *Mavra* sont volontaire, je le veux; n’empêche qu’ils me gênent. M. Stravinsky, qui est l’artiste du monde entier le plus infailible, me forcera sans doute bientôt à avouer que ma gêne se dissipe et que tous les torts sont de mon côté: je m’empresserai de le confesser publiquement.

L’exécution orchestrale mis à part qui se montre parfois vacillante, la représentation de *Mavra* est de tout point excellente. Mmes Slobodska, Sadoven et Rosowska, ainsi que M. Skoupevsky, forment un quatuor vocal vraiment magnifique. Quelque idée que l’on professe touchant le cubisme, on ne laissera pas d’être charmé par le décor infiniment ingénieux et agréable de M. Léopold Survage qui est un chef-d’œuvre de souriante bonhomie.

7B

Francis Poulenc, *A propos de “Mavra” de Igor Strawinsky*, dans “Les feuilles libres”, n. 27, juin-juillet 1922.*

Décidément la “gauche musicale” sent le mois. C’est un fait cer-

tain – *Mavra* a confirmé ce que “*Parade*” nous laissait entrevoir, c’est-à-dire qu’il existe une “Critique d’avant-guerre” mais qu’il ne semble pas encore s’en former une, apte à juger la musique actuelle.

C’est dommage, car les dernières œuvres de Strawinsky comme celles de Satie auraient grand besoin de commentateurs compréhensifs pour les faire admettre et les expliquer au public. A l’époque du *Sacre* l’opinion d’un Vuillermoz faisant loi – il n’en est plus de même aujourd’hui, M. Vuillermoz ayant donné, à maintes reprises, depuis deux ans, la preuve qu’il appartient au passé.

Dès lors qu’importe s’il trouve que Strawinsky “manque de mélodie”.

Ce qui est beaucoup plus grave, c’est de voir que l’élément jeune de la critique musicale, à l’exception de M. Roland Manuel n’entend plus la musique de Strawinsky. C’est ainsi que M. Maurice Bex dans la *Revue Hebdomadaire* du 17 juin déclare ne trouver dans *Mavra* que “torrent de syncopes”, “désordre organisé”, bondissements soudains aussi agréables à entendre qu’il est plaisant de voir jouer un jeune chien.

Il est regrettable que Monsieur Bex ait si mal écouté cette partition, au contraire splendide de logique et de précision.

Tel autre trouve “l’orchestration lourde et vulgaire” comme si l’emploi d’un orchestre d’Harmonie n’était pas chose voulue par l’auteur.

On est triste de voir une œuvre de l’importance esthétique de *Mavra* livrée aux scalpels de musicographes normaliens que seuls les “tics” *planaires* ou *polytonaux* de tel ou tel monsieur intéressent.

“Parmi les musiciens il y a les pions et les poètes” disait Satie. “Les premiers en imposent au public et à la critique”. Il n’y avait pas besoin de *Mavra*, mon cher Strawinsky, pour me convaincre que vous êtes un vrai poète. Cette œuvre merveilleuse ne fait cependant qu’augmenter l’immense admiration que j’ai pour votre musique depuis le jour, où en 1913, alors bien jeune, j’ai été bouleversé par le *Sacre du Printemps*.

Dix années se sont écoulées depuis et le public acclame maintenant cette œuvre qu’il haïssait de toutes ses forces autrefois. Bien plus, il réclame de Strawinsky un nouveau “*Sacre*”, toujours “plus moderne”, plus polyphonique, ne se rendant pas compte qu’un chef d’œuvre est un point à la ligne. Mais Strawinsky, comme Picasso et tous les artistes riches, dédaigne le filon à exploiter. Il change de forme et de technique à chaque œuvre; ne nous y méprenons pas, *Mavra* est le commencement d’une nouvelle manière.

Beaucoup de gens considèrent *Mavra* comme une parodie du style de Rossini et de Verdi. Rien de plus faux. Il existe en musique une “forme opéra” comme il y a la “forme sonate” ou la “forme rondeau”. Libre à chacun de s’en servir. Strawinsky n’a fait que renouer la tradition de Glinka-Tchaïkowsky comme il serait à souhaiter que nos musiciens suivissent la lignée de Gounod-Bizet.

Il n’est pas douteux que Glinka et Tchaïkowsky sont deux grands musiciens.

Pourquoi donc reprocher à Strawinsky de les avoir pris pour modèle.

C’est enfin à l’harmonie de *Mavra* que l’on s’attaque pour lui reprocher son originalité. Il est amusant de constater à ce propos que les musiciens de la génération post-Debussy grisés par les “harmonies rares” ont pris l’habitude de considérer comme banale une résolution d’accords parfaits.

Nous sommes à une époque de nivellement où tous les accords nous apparaissent sur le même plan. C’est donc dans un autre domaine qu’il faut chercher la nouveauté.

* Francis Poulenc (1899-1963) · Élève, dès sa quinzième année, du grand pianiste Ricardo Vines, sa *Rhapsodie nègre*, composée à l’âge de 18 ans le rendit déjà célèbre. Au cours de sa vie Diaghilev joua un grand rôle de mentor et conseiller dans le domaine artistique et musical. Le compositeur lui dédia sa *Suite pour piano* (1920) ainsi que les *Sonates* pour instruments à vent (1925), en plus des ballets qu’il composa pour sa troupe: *Les biches* et les récitatifs de l’opéra-comique *La colombe*. Pour les entr’actes musicaux insérés entre les ballets représentés à Londres au cours des années vingt, Diaghilev choisit en 1921, une ouverture de Poulenc, orchestrée par Milhaud, la *Rhapsodie nègre*, la *Suite du gendarme incompris* et en 1926, *Concerto*, toujours orchestré par Milhaud. Avec Auric, Durey, Honegger, Milhaud et Tailleferre, Poulenc fonda le Groupe des Six en 1921, dont le ballet *Les mariés de la tour Eiffel* commandé par Rolf de Maré pour les Ballets Suédois, et écrit par Poulenc en collaboration avec ses amis (à l’exception de Durey) devint un véritable manifeste.

LES NOCES

8A

André Levinson, *Noces. Le décor, la chorégraphie*, dans “Comœdia”, 16 juin 1923.

Depuis un certain temps on commençait et avec raison – à se lasser de la couleur locale, abusive et tapageuse qui est censée exprimer le génie russe. La jeune peinture s’insurge contre l’imagerie en délire. Mme Gontcharova, à qui nous devions déjà le tant pitto-

resque et luxuriant *Coq d’Or*, s’est adaptée à ce mouvement de réaction avec une merveilleuse ductilité, aussi féminine que slave. Son décor pour *Noces* – toiles bichromes et bois blanc – nous la montre se délectant à l’austérité monastique, se grisant d’eau claire. Dans ce travail, le diable décoratif se fait ermite. L’austérité y apparaît aussi excessive que l’était naguère la volupté des coloris orgiaques. De force, l’artiste inscrit le folklore russe décoloré dans le contour tenu des dessins dits “ingrises” de Picasso. Elle troque le kaftan brodé et l’éventail d’autruche contre la haine et la discipline. Les avalanches d’ocre et les coulées de vermillons font place au bitume et au blanc d’Espagne. Sybaris repentante nous sert le brouet spartiate.

Ce parti pris janséniste, qui ne manque pas de noblesse, une fois établi, nous avons dit l’essentiel sur le décor. Car ce problème primordial: l’organisation de l’espace scénique n’y est même pas abordé. Il est tourné, les danseurs se dessinant sur une toile de fond à peu près unie; une, puis deux petites croisées carrées, en trompe-l’oeil, viennent seules interrompre l’uniformité de cette paroi verticale. Au deuxième acte, une estrade en bois blanc fait gradin. Toujours ce désaccord maintes fois constaté, cette “antonomie” pourtant évidente entre l’homme en “ronde bosse” et la surface plane!

La chorégraphie, très singulière, qui tient du stade et de la place d’armes, est de Mlle Nijinska, soeur de l’illustre danseur. Elle s’inspire d’ailleurs de certains éléments, les plus discutables, de la première version du *Sacre du printemps: la reproduction mécanique* du rythme. Disposés en colonnes ou en figures symétriques, étroitement enchaînés les uns aux autres, les exécutants marchent chaque note et *tapent* chaque accent par un mouvement simultané et uniforme, obsédant. Ou bien, formés sur deux rangs, tels des soldats au tir, les premiers la paume appuyée sur les genoux fléchis et le corps porté en avant, les seconds les coudes posés sur les épaules des premiers, les danseurs s’avancent en cadence servant de *fonds mouvant* au protagoniste qui marche isolé. Puis, arrivant successivement les unes derrière les autres, les danseuses en “sarafane” de bure brune et en chemisette blanche, viennent s’échafauder en pyramide toutes face au public. Mlle Doubrovska, désignée pour son rôle par sa taille élevée, vient s’accouder sur ce socle vivant. Procédé ingénieux, s’il s’était agi d’inscrire un groupe nombreux dans un cadre restreint, à l’instar de ces armées qui tiennent dans une miniature mais factice et vain au milieu d’un vide. Cette prépondérance de l’élément statique, cette préoccupation qu’a le danseur, l’élève, le troupiier à trouver sa place dans l’en-

semble qui pose, comme chez le photographe, entrave l'action. En guise de final, Mlle Nijinska dispose son personnel enrégimenté et mécanisé en un triple groupe immobile, espèce de praticable maçonné avec de la chair vive. Voilà une manière où la marionnette primera toujours l'homme en scène.

Mlle Nijinska se sert, pour s'exprimer, de certains mouvements de la vie usuelle, dûment stylisés, de quelques temps empruntés à la classe et de quelques autres fournis par la danse populaire russe. Mais, vampyre pédantesque et butée, elle en suce tout le sens et toute la vie, en gardant la formule vide.

Et cependant rien de plus saturé, de plus intensément vivant que la partition, refrains et complaintes, rites et chansons réduits à leur essence même! Car dans son formalisme prétendu, Stravinsky reste une force de la nature. Oh! l'émotion de cette grave voix d'homme, ponctuée par le staccato des pianos et le tintement des crotales qui monte de l'orchestre. Oh! le geste puissant, ramassé, évocateur d'Ansermet, qui empoigne le bout de sa baguette retournée. On est bouleversé et l'on ne songe plus du tout à cette gymnastique qu'on dirait diplômée de tous les instituts genevois et qui aligne son monde là-haut, sur le plateau nu!

8B

Henry Malherbe, *Aux Ballets Russes: "Noces" – scènes chorégraphiques russes avec chant et musique composés par M. Igor Strawinsky*, dans "Le Temps", 27 juin 1923.*

Le dernier ouvrage de M. Igor Strawinsky semble avoir fait une si forte impression, dans le monde de la musique, que l'on ne s'étonnera pas de me voir revenir sur son sujet. On a vu les snobs comme les gens d'esprit s'y attacher. Des applaudissements violents et prolongés et de féroces cris d'enthousiasme encourageaient le compositeur de *Noces* à venir saluer, sur la scène, parmi les danseurs, ce public si orageux. Discernera-t-on jamais ce qui, dans cette attitude pressante, entre de vrai mérite, de ravissement, de contrainte ou de mystification?

M. Igor Strawinsky ne ménage rien, quand il doit nous donner des preuves de son originalité? Par la singularité de ses productions, il remplit actuellement un destin qui n'a rien d'égal. Il se voit considéré, recherché, célébré. De tous les musiciens, on le regarde comme le plus capable d'aimer et de sentir ce que notre époque tourmentée a de bizarre et d'excessif.

L'auteur de *Petrouchka* n'est esclave que de ses propres goûts. Il porte la poursuite d'une [...] déconcertante jusqu'à l'importunité.

Ce qui doit faire concevoir dans M. Strawinsky un mérite supérieur qui le distingue des autres compositeurs, c'est sa recherche passionnée d'un art neuf, sans intérêt apparent, ni bassesse.

L'excès de précaution qu'il prend contre sa sensibilité nous fait voir combien il est de son temps. En ses compositions toujours véhémentes et curieuses, tout est soumis à la réflexion. Cependant, il veut sans cesse avoir l'air de nous laisser entendre que la raison ne doit pas corriger les défauts du tempérament. Je reconnais volontiers l'excellence de ce système et me fais un devoir de l'indiquer à des lecteurs éclairés et sans prévention. Qui n'éprouve de l'amitié et de la compassion pour des artistes d'un génie aussi libéré, aussi inventif, aussi vélocé?

L'œuvre récente de M. Igor Strawinsky, ne constitue pas, à proprement parler, un ballet. "*Noces*, scènes chorégraphiques", indique le programme. C'est plutôt une sorte de pantomime chantée. Les personnages, uniquement préoccupés de leurs évolutions compliquées de gymnastes en péril, laissent à des chanteurs, placés dans l'orchestre, le soin d'interpréter les textes lyriques. Les uns donnent de la voix, pendant que les autres, asservis aux rythmes entonnés, gesticulent. On pourrait imaginer la réunion de ces deux fonctions. Mais où trouver d'agiles chorégraphes qui soient, dans le même temps, de précis vocalistes?

Imaginez – ceci n'est pas invraisemblable – qu'une troupe française de danseurs et de choristes ait formé le projet de se montrer dans une Russie assagie. L'un de leurs spectacles, offerts à un auditoire slave qui n'entend pas le français, serait ainsi fait: devant une toile de fond sombre et grise, les danseurs, vêtus de chemisettes blanches et de longues "daumères" noires, se livrent à des exercices palestriques et des mimiques ingénieuses, cependant que, dans la fosse de l'orchestre, solistes et choristes répètent à satiété (soutenus par deux pianos-doubles et des instruments de la batterie pour seulement poncturer les rythmes trépidants) quelques vieux refrains populaires comme la *Maumariée Maman*, dites-moi, ou

*Ne pleurez pas la belle
Rin, din, di, di di, di diou
Ha, ha
Ne pleurez pas la belle
Car on vous y rendra*

Ou encore

Tes rubans bariolants
Belle Rose
Tes rubans bariolants
Belle Rose au rosier blanc.

C'est la vérité, le nationaliste tableau musical que la troupe de M. de Diaghileff, en renversant les rôles, nous propose en jouant *Noces*. Mais les Russes eussent-ils éprouvé les mêmes sentiments que nous en recevons nous-mêmes?

Le dernier ouvrage de M. Strawinsky semble arraché aux plus profondes racines originelles de la race slave. Ce grand compositeur sait prêter aux musiques les moins délicates un air de passion et de force pure. Dans *Noces*, il affecte une sorte de véhémence austère, de puritanisme saccadé dont on ne laisse pas d'être surpris.

Si on examine la partition de *Noces*, elle ne paraît pas, au premier abord, avoir exigé une grande application. Sa logique dans l'absurde et l'innové, ses étranges éclats, éblouissants et brusques, sa sécheresse stridente et grimacière dénotent un génie possédé par l'ange du bizarre.

Les quatre tableaux de *Noces* portent respectivement des titres qu'un peintre ne renierait pas: 1^{er}: *Consécration de la fiancée*; 2^e: *Consécration du fiancé*; 3^e: *Départ de la fiancée de la maison paternelle*; 4^e: *Festin de noces*. Mais Greuze, dont on évoque le nom languissant, n'est pour rien en cette affaire.

Voici quelques remarques faites en feuilletant le manuscrit. Au premier tableau de *Noces* se révèle le souci constant de respecter la couleur populaire. Le compositeur joue subtilement avec les septièmes et les neuvièmes. Des dissonances très plaisantes, des idées harmoniques troublantes et pleines de séduction. D'une courte cellule rythmique génératrice, M. Strawinsky fait jaillir une infinité de cadences très diverses et très libres. Le second tableau est remarquablement écrit et distribué. Le musicien veut revenir aux modes anciens. On découvre plusieurs harmonies encore inattendues et piquantes. Le mélange des thèmes d'allure très indépendante s'opère ingénieusement et chacun d'eux ne commence jamais sur le même temps. On écoute avec plaisir les successions d'accords de quinte. Le thème en la majeur exposé à la page 10 du premier tableau revient à la page 70 du troisième tableau, modulé en d'autres tons et différemment harmonisé. C'est à la page 87 qu'on rencontre l'admirable lamentation de la mère (en la majeur avec un si bémol) d'une si poignante simplicité. Au quatrième tableau se retrouvent, avec de brèves variations, quelques thèmes du second tableau. La ligne du chant, habilement

suivie et soutenue par les chœurs, est traitée de main de maître. Les curieux seront séduits par plusieurs formules nouvelles d'accompagnement. Dans sa condensation exacte et forte et son délire rude et serré, toute cette partition témoigne d'une rusticité très savante et très raffinée. Elle enthousiasmera ceux qui s'éprennent moins de la musique la meilleure que de la plus neuve.

Les plans de *Noces* sont tracés avec une ampleur et une sobriété merveilleuse. L'auteur nous entraîne impérieusement dans le cheminement rapide de ses thèmes. Les lignes de la construction mathématique se découpent, rigides et grossies. On dirait d'un schéma improvisé de machine industrielle. Jamais d'effets de loin et bien amenés dans cette composition, où tout est effet, où tout garde la même valeur. Les motifs ne s'étirent pas longuement. Ils sont comprimés, forcés dans des contours inflexibles. Ils surgissent, se heurtent, s'unissent et se séparent sur une surface plane et glacée comme d'une mer boréale.

Je vous ai dit combien, cette fois, M. Strawinsky affiche le dédain des accents du quatuor et de l'harmonie. Son orchestre ne se compose que de quatre chanteurs solistes, de chœurs, d'un xylophone, de deux pianos-doubles et des instruments de la batterie. De cette disposition orchestrale percutante, encore inédite, le musicien tire des sonorités violentes, nettes, irrésistibles. Le chant en est comme bourré de claques et de coups.

On songe à ces mélopées sauvages, arabes ou espagnoles, dont les rythmes sont scandés par les chocs de gongs, de tamtams ou de paumes retentissantes. La réalisation de *Noces*, à l'orchestre, a moins de saveur cependant, qu'à la lecture. Peut-être les instruments sont-ils accordés dans des tons trop graves.

M. Strawinsky a pris le soin d'inscrire sur la partition de *Noces* la date à laquelle il élaborait sa composition: 1917. Elle est donc antérieure à *Mavra*, pour laquelle je ne me sens pas encore un goût bien déterminé, et rappelle assez précisément le *Sacre du printemps*. *Noces* est, en effet, un synthèse du *Sacre*, un *Sacre* concentré. Déjà le musicien slave faisait fi des cordes, et dans le prélude du *Sacre du printemps*, n'utilisait que "les bois plus secs, plus nets, moins riches d'expressions faciles". Aujourd'hui l'auteur pour la *Symphonie pour instruments à vents*, dans une exaltation de pauvreté, jette bien loin de lui ces bois secs, pour ne garder parcimonieusement que les instruments de la batterie, plus secs encore.

La sensation produite par l'exécution de *Noces* a été grande sur les initiés. Je doute que le public, dérouté, lui réserve un accueil empressé. La réalisation chorégraphique de l'œuvre désorientera les auditeurs les plus approbatifs. Ces fourmillements rythmés

d’une foule russe, ces manœuvres compliquées d’une milice désarmée, fouettée par le knout sonore d’une musique brutale, ces pyramides de gymnastes anxieux, ces sauts de lourdauds, ces exercices torturants d’une escouade, sous les ordres de l’implacable amazone qu’est Mlle Nijinska, ne commandent décidément pas l’admiration. Les costumes noirs et blancs, ni [sic] le décor fuligineux et trop simple, comme pour une gravure grossière, n’intéressent le regard.

On croirait que Mlle Nijinska a pris ses inspirations dans les films précipités et tremblants de la première manière. Aussi bien ces personnages de pénombre, oscillant régulièrement sur un fond uni et plat, donnent justement l’idée d’un cinématographe à l’échelle stricte de la nature et sans perspective ni relief.

Là, tous les membres de la communauté de M. de Diaghileff se ressemblent, à première vue, par leurs attitudes raidies, leurs contorsions, leurs gestes pesants. Les traits mêmes de leurs visages farouches, maigres et pâles sont d’une tranchante régularité. De la masse en mouvement les physionomies se détachent avec difficulté. On distingue péniblement leurs yeux fiévreux, enfoncés sous les orbites, les pommettes saillantes, le nez fin et long, la bouche sèche, les mâchoires lourdes. Les femmes manquent de grâce et de timidité. On les confond avec les hommes. Elles sont des figures imperturbables, des membres harassés comme par le travail de la terre. Race d’hommes vraiment à part, avec des signes physiques bien marqués. Chaque individu n’existe pas par lui-même. Il est soudé aux autres, maille du réseau étalé. Quelle harmonie générale forment-ils? Quelle démonstration géométrique? Quel aride poème, peut être?

Les danseurs se déplacent avec une minutie rigoureuse sur chaque rythme. On peut dire que toute note de *Noces* est traduite par un mouvement, trouve un arbitraire chorégraphique. Dans le trouble où j’étais il me semblait que croches et doubles-croches, bizarrement animées, avaient pris les formes des noirs danseurs aplatis, s’étaient hissées sur la scène où elles s’alignaient – comme sur les parallèles d’une portée, fuyant la partition d’orchestre, effacées de la page blanche.

L’austérité de la mise en scène de M. Jacques Copeau, au théâtre du Vieux-Colombier, aurait-elle séduit jusqu’à M. de Diaghileff? On s’en persuaderait facilement à la vue de *Noces*. Mais d’autres idées ne guident-elles pas et M. de Diaghileff et M. Strawinsky? On connaît les impitoyables réductions orchestrales que l’auteur de *l’Oiseau de feu* a écrites de ses œuvres. Nous cherchons peut-être en vain des raisons artistiques à ce laconisme rétractif.

Ne s’explique-t-il point pas les soucis domestiques? Je me suis laissé dire que Mme Gontcharova avait peint des maquettes de décors et de costumes féériques. Des scrupules économiques en contrarièrent la fastueuse réalisation. M. Strawinsky lui-même n’aurait-il recouru si ostensiblement à ces deux pianos-doubles, dus à l’invention de M. Lyon, que pour mettre en évidence la marque Pleyel dont l’auteur de *Noces* est le client constant? La tracasserie, la vie errante corrigent de la vanité.

Qu’on ne voie nulle hostilité mais plutôt de l’intérêt à des investigations. Les spectacles de M. de Diaghileff sont ceux que j’ai le plus admirés au monde. *Petrouchka*, *Pulcinella*, les *Danses du prince Igor* que j’ai revus cette saison, toujours magnifiques, font encore sur les cœurs de victorieuses impressions, malgré quelques défaillances de l’orchestre de la Gaîté-Lyrique. Et *Noces* même a bénéficié d’une interprétation attirante et précieuse, dans son ascétisme. M. Ansermet conduit la partition en grand chef qui, pour mieux marquer les rythmes, danse lui-même, en tête du clan tournoyant, entouré des deux grands pianos prosternés de toutes leurs masses foncées, comme d’adorants esclaves d’Afrique.

Des virtuoses d’une valeur exceptionnelle, comme Mmes Hélène Lion, Marcelle Meyer, MM. Georges Auric et Edouard Flament assurent magistralement l’exécution des périlleuses parties de piano. Mmes Davidova, Smirnova, MM. D’Arial, Lansky et les chœurs de M. Kilbatchich [sic] interprètent avec des voix splendides par l’éclat et la science le texte chanté. Enfin Mmes Doubrovska, Tchernicheva, Nemchinova [sic], Sokolova, Schollar, MM. Idzikowsky, Woizikowsky, Zwerew et tous leurs collègues volants se prodiguent sans s’épuiser avec un zèle, une intelligence généreuse et des grâces retenues dont on ne peut pas ne pas être ému. On pense au vers de Baudelaire:

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule.

Le divertissement ténébreux de *Noces* nous met la mort dans l’âme. “Quand le soleil s’éteindra, a écrit M. Anatole France, ce qui ne peut manquer, les hommes auront disparu depuis longtemps. Les derniers seront aussi dénués et stupides qu’étaient les premiers. Un faible reste de royale intelligence, hésitant dans leur crâne épaissi, leur conservera quelque temps encore l’empire sur les ours multipliés autour de leurs cavernes.” Peut-être, alors, la chorégraphie prophétique de Mme Nijinska sera-t-elle de quelque amusement pour les hommes désespérés. Actuellement la lumière du soleil vibre encore sur les terres parsemées de bouquets

d'arbres et de fleurs riantes. Notre cerveau n'est ni vide, ni renversé. De beaux êtres heureux, vifs et tendres nous entourent et nous sourient. Nous n'avons encore que faire des chorégraphies indigentes et affreuses de la funèbre devineresse.

Je n'ai pu qu'insister longuement sur le nouvel ouvrage de M. Igor Stravinsky. Chaque production de ce compositeur semble marquer une date dans l'art et capte toute l'attention des musiciens. Sa soif de renouvellement, sa passion d'explorateur nous touchent profondément. On ne lui doit pas moins d'estime qu'aux grands savants stoïques qui s'efforcent aux découvertes. Comment ne pas s'intéresser aux représentations données au profit de son laboratoire?

* Henri Malherbe (1886-1958) · Journaliste et écrivain français, lauréat du Prix Goncourt de 1917 et critique littéraire du "Temps" de 1910 à 1936. Il dirigea l'Opéra-Comique durant deux ans, 1946-1947.

8c

Gaston de Pawlowski, *Les Ballets russes à la Gaité*. "Noces", dans "Le Journal", 1 juin 1923.*

Que les temps sont changés! Lors des débuts de M. Stravinsky, nous fûmes quatre ou cinq à blâmer les rires et les coups de sifflets d'une sale entière; aujourd'hui, c'est avec une sorte d'enthousiasme religieux qu'une sale élégante acclama la musique de *Noces*. Malheureusement, si les temps sont changés, la musique de M. Stravinsky est restée la même et ses magnifiques promesses commencent à prendre de l'âge.

Au point de vue orchestral, l'œuvre nouvelle témoigne cependant d'un courageux effort d'originalité; les instrumentistes étaient presque tous remplacés par des choristes convaincus qui s'interpellaient avec une rauque indignation en langue russe sur le rythme saccadé qui encourage généralement les danses de guerriers chez les cannibales. Ce rythme était souligné à tour de bras par quelques pianos et harmonicas. Il s'agissait, paraît-il, de retracer les rites d'une noce villageoise: la consécration de la fiancée, celle du fiancé, le départ de la fiancée de la maison paternelle et le festin de noces. Sur le rythme violent et monotone de l'orchestre, les danseurs et les danseuses prenaient des poses athlétiques ou formaient de curieuses pyramides humaines où l'on ne voyait que les têtes superposées et les mains. Tous étaient vêtus de costumes semi-religieux, bruns et blancs, d'une grande austérité. La toile de fond, d'un bleu uniforme, changeait à chaque tableau: lorsqu'il

s'agissait de la fiancée, il n'y avait qu'une toute petite fenêtre à droite de quelques centimètres carrés perdue sur cette toile immense et deux petites fenêtres à gauche lorsqu'il s'agissait du fiancé. Lorsque les deux époux étaient réunis, il y avait sur la toile de fond une petite maison de bois avec un petit lit surmonté de six édredons. Quant à la consommation du mariage, derrière la toile, elle est rendue musicalement par des petits coups de triangle qui donnent l'impression d'une religieuse élévation. Notons encore que la fiancée avait droit à deux tresses d'une dizaine de mètres de long chacune, qui servaient à la tenir en laisse. Les moindres gestes stylisés et les groupements fort ingénieux étaient réglés d'une façon splendide par la Nijinska, et nous avons retrouvé avec joie le merveilleux entraînement des danseurs russes qui permet de suivre avec le même intérêt tous les personnages en scène du plus grand au plus petit.

Pour le surplus, l'impression est d'une tristesse profonde, monacale, pourrait-on dire, qui ne manque point de grandeur, mais qui n'est point faite pour donner le goût du mariage. Les expressions sont terrifiées, les gens de la noce bondissent comme des fous et se menacent du poing. Est-ce un avant-goût des "quinze joies du mariage"? Les choses se passent peut-être ainsi en Russie, mais à Paris, cela donne un peu l'impression d'une noce à la Salpêtrière.

J'avoue ne plus très bien comprendre le but vers lequel peut tendre M. Igor Stravinsky. Le comble de l'art semble être pour lui le retour à l'état de nature, et l'on dirait que sa musique est encore à ce stade qui marqua les débuts du modern style en art décoratif lorsqu'on s'ingéniait à reproduire en fer ou en marbre les formes naturelles de légumes réservés jusque-là pour le pot-au-feu.

L'effort d'art est magnifique, mais le support d'idées par trop primitif.

* Gaston de Pawlowski (1874-1933) · Écrivain français, auteur de publications satiriques, avocat et journaliste de sport, fondateur de l'Union Vélocypédique de France. Connu surtout pour son roman de science-fiction *Voyage au pays de la quatrième dimension* 1912, il fut critique pour plusieurs journaux et directeur de plusieurs revues; entre autres: "Le Vélo", "L'Opinion" et "Comœdia".

ŒDIPUS REX

9A

Pierre Lalo, “*Œdipus rex*”. *Opéra oratorio en deux parties d’après Sophocle par Igor Stravinsky et Jean Cocteau, mis en latin par J. Daniélou. Musique de Igor Stravinsky, dans “Comœdia”, 16 juin 1927.*

Œdipus rex. Pourquoi ce latin? Œdipe Roi est grec; M. Stravinsky, russe; M. Cocteau, français. Cela faisait trois langues, dont le choix se pouvait expliquer. Les auteurs en ont préféré une quatrième, qui n’a rien à voir en cette affaire. La seule raison, jusqu’à plus ample informé, que l’on puisse apercevoir, c’est que le latin est une langue universelle. C’était peut-être vrai jadis. Mais aujourd’hui, le latin n’est plus qu’une langue universellement incomprise: voilà tout le privilège qui lui reste. Ajoutez que le latin d’*Œdipus Rex*, hier, était prononcé, non pas à notre façon, mais à l’italienne, par des chanteurs qui avaient l’accent russe, comme il convient, et c’est à peine si, de toute la soirée, trois mots ou trois syllabes, se sont laissés percevoir distinctement par l’auditoire le plus attentif. Vous me direz qu’il n’en va guère autrement dans les opéras que l’on chante en français? D’accord. Mais je regrette que l’on n’ait pas imprimé au programme le texte de cet *Œdipus*. On aurait eu plaisir à lire, ainsi traduit, l’original français: qui l’eût cru que la prose de M. Cocteau serait un jour une matière à mettre en thème latin?

*

Le public qui se pressait à cette représentation y pensait trouver deux choses: un spectacle brillant et coloré, une fantaisie sur *Œdipe*, et presque une parodie comme M. Cocteau en a déjà fait sur d’autres chefs d’œuvre antiques. Mais, avec les ballets russes, il faut toujours, suivant la parole de Royer-Collard, s’attendre à de l’imprévu.

Cette adaptation nouvelle de Sophocle ne contient pas le moindre mot pour rire; elle est pleine de gravité, de fidélité et de respect. C’est d’ailleurs une adaptation assez brève, une sorte de résumé, de concentré de la tragédie grecque, réduite à ses scènes principales: le reste de l’action est exposé par un récitant. Et voici l’aspect que les Ballets russes ont donné à *Œdipe Roi*. Quand le rideau s’est levé, sur la scène où tout à l’heure chatoyaient les décors et les costumes de l’*Oiseau de feu*, par quoi la soirée avait commencé, l’assistance étonnée a contemplé ce spectacle. Des draperies noires tombaient des contres jusque sur le plateau. Au milieu du théâtre, une estrade, sur laquelle se tenaient debout les choristes en habit de ville et tous du sexe masculin. Assis devant

l’estrade, une demi-douzaine de solistes en habit: Œdipe, Créon, Tirésias, le Messager, le Berger, le récitant et une seule femme, Jocaste. Les solistes et les choristes chantaient, et le Récitant, qui parlait tout simplement, expliquait de temps en temps la situation, sur le ton d’une conviction agressive et comme irritée. Il est apparu tout de suite qu’*Œdipus Rex* serait un divertissement austère.

*

Non. Pas si austère que cela, grâce à M. Stravinsky et à sa musique. M. Stravinsky, entre beaucoup de qualités – et de défauts – en a une extrêmement précieuse, et bien agréable à ses auditeurs. Il n’est pas d’artiste moins monotone que lui, moins figé dans une formule, moins arrêté et moins fermé. La force vive qui est en lui le pousse chaque jour à des renouvellements, à des entreprises, à des coups d’audace et d’essai, plus ou moins heureux, mais où il est bien rare qu’on ne trouve pas “quelque chose”. Depuis que, pour la première fois, il est venu parmi nous, que de manières diverses n’a-t-il pas montrées, – que de chemins n’a-t-il pas tentés? Il y a eu d’abord le Stravinsky de l’*Oiseau de feu*, fils spirituel de Rimsky-Korsakoff, et encore sous l’influence de son maître. Il y a eu le Stravinsky de *Petrouchka*, en pleine possession de lui-même, de son expression, de sa forme et de sa couleur. Il y a eu le Stravinsky du *Sacre du Printemps*; il y a eu le Stravinsky de *Noces*, à la fois semblable par quelques points à celui-ci, et très éloigné par d’autres. Et le Stravinsky de *Mavra*, subitement féru de la musique italienne et de l’opéra à roulades. Et il y a eu le Stravinsky classique, impérieusement, absolument, exclusivement classique, auteur dogmatique d’œuvres de concert auxquelles il me faut convenir que je n’ai pas toujours trouvé beaucoup d’agrément, et proclamant que hors de Bach, il n’est point de salut.

C’est ce Stravinsky-là qui est l’inspirateur d’*Œdipus Rex*. De Bach, la forme de la plupart des chœurs, et celle des airs, et leur expression, tantôt profonde, et forte, et grave, tantôt indifférente, et sans rapport du moins avec la situation et le sentiment. De Bach, ces fugues régulières ou presque. De Bach, l’emploi du choral, comme à la fin d’une cantate. De Bach, l’usage persistant de la trompette à l’aigu – M. Stravinsky en tire d’ailleurs ici le parti le plus extraordinaire et les effets les plus étonnants. Mais il y a bien d’autres choses que du Bach dans ce curieux *Oedipus*. On y voit passer des souvenirs du chant italien classique, et aussi, comme dans *Mavra*, de l’opéra rossinien. A deux ou trois reprises, dans les plaintes d’Œdipe, on entend un écho de celle d’Amfortas, et le son de l’orchestre, aux mêmes moments, répond à cet écho. Ailleurs, de lentes et mélancoliques arabesques de chanson populaire se

déroulent et se mêlent à l'appareil régulier d'un air. Et la trompette aiguë, la trompette essentiellement bachique, dont M. Stravinsky se sert avec tant de prédilection, tout à coup s'émancipe, s'échappe, se déchaîne follement et se précipite dans le torrent du plus frénétique et du plus extravagant des jazz.

Mais, au travers de toutes ces apparences, il y a la personnalité de M. Stravinsky. Dans les autres œuvres où il avait voulu se régler sur les modèles classiques, cette personnalité était trop éteinte, il semblait s'être mis strictement à l'école et c'était des ouvrages d'école en effet. Ici, il se retrouve et redevient lui-même. On le revoit avec sa nature de musicien, la qualité spéciale, l'intensité, la force et la violence particulières de son expression. La manière dont il domine les éléments divers qu'il emploie avec préméditation, dont il s'en empare, dont il les mêle et les fonde à sa flamme, atteste à elle seule la puissance de cette personnalité singulière. On s'amuse à observer au passage les ressemblances voulues avec Bach, avec les Italiens, avec d'autres encore; mais elles n'ont aucune importance: en son fond, cette musique-là, c'est du Stravinsky, et rien d'autre. L'énergie intérieure qui l'anime, qui lance, qui "déclenche" ces exordes, ces départs abrupts et saisissants; le caractère de rudesse et d'âpreté spontanées des harmonies dures, fortes, nombreuses, librement inventées par une vigoureuse et féconde nature musicale, et qui n'ont rien de commun avec les industrielles combinaisons de nos récents compositeurs; les rythmes puissants et incisifs; la couleur merveilleusement vive et la richesse éclatante de l'orchestre, orchestre d'un musicien qui pense par timbres, comme le font bien peu de ses pareils, d'un musicien dont la musique, visiblement, n'est pas orchestrée après coup, mais à qui elle apparaît dès l'abord avec sa couleur instrumentale et ses nuances de sonorité, tout cela n'appartient qu'à M. Stravinsky; et c'est du Stravinsky des bons jours. Ajouter à tant de qualités et à tant de vie, le divertissement qu'on a goûté à une conception de la musique classique, si large et si audacieuse, qu'elle va jusqu'à y incorporer du jazz: vous comprendrez que je n'ai pas eu un instant d'ennui.

*

On prêta à M. Stravinsky, au temps où il inaugurait la manière à laquelle nous devons *Œdipe Rex*, ce propos décisif: "Il faut être pompier". Soit. Mais si M. Stravinsky est pompier, c'est comme Degas le disait de certain peintre, un pompier qui prend feu.

9B

Emile Vuillermoz, *Ballets Russes: "Œdipus Rex" – opéra-oratorio en deux parties, d'après Sophocle, par Igor Stravinsky et Jean Cocteau. Musique de Igor Stravinsky*, dans "Excelsior", 3 juin 1927.

On sait que le néo-classicisme est à la mode. Nos auteurs d'avant-garde, délaissant leurs compagnons de jeux, sont en train de découvrir avec ravissement Molière, Eschyle ou Sophocle. Nous avons vu récemment M. Darius Milhaud s'attaquer aux *Choéphores* et voici que M. Stravinsky veut nous révéler *Œdipe roi*.

C'est une idée assez étrange que d'avoir tenu à nous présenter en oratorio, après l'avoir traduit, on ne sait pourquoi en latin, et non en grec, une œuvre comme celle-ci. On pouvait attendre de Jean Cocteau un raccourci âpre et vigoureux du mythe antique, et les quelques phrases cinglantes et nerveuses qui nous en ont été conservées, et que hache un trépidant récitant, nous font regretter cette traduction malencontreuse. Non seulement, en effet, elle rend le spectacle incompréhensible, mais les moins délicats des latinistes souffrent des perpétuelles fautes d'accent et de prosodie qu'un musicien russe inflige à la langue d'Horace. Ce texte, d'ailleurs, comporte des répétitions constantes qui l'assimilent au plus banal livret d'opéra. C'est sans doute la seule justification du titre d'opéra-oratorio, car dans cette exécution à l'italienne n'intervient aucun élément de spectacle.

Poursuivant sa campagne de "réaction" systématique, Stravinsky a voulu nous montrer que le vocabulaire moderne pouvait convenir admirablement au grand style de l'oratorio classique. S'il a voulu démontrer la plasticité de la matière musicale d'aujourd'hui en la coulant dans les grands moules traditionnels et conventionnels du passé, il a assurément gagné la partie. Traitant son sujet comme Bach traitait une *Passion* ou une *Messe*, empruntant à l'art italien, de Monteverdi à Rossini, ses formules les plus caractéristiques, sacrifiant aux traditions extérieures de la scholastique les plus éloignées de la souplesse et de la vie, l'auteur du *Sacre* a trouvé le moyen de triompher de toutes les difficultés par le miracle du formidable élan de vie intérieure qui galvanise ses moindres compositions.

Son fluide irrésistible, sa vigueur brutale, ses accents décisifs, la grandeur et la noblesse sauvage de son lyrisme fait de cris et d'interjections admirablement équilibrées, ont eu raison une fois de plus de toutes les objections. Cette œuvre réunit toutes les conceptions qui devaient automatiquement engendrer l'ennui et pourtant rien n'est moins ennuyeux que cet ouvrage grandiose où la musique ne perd jamais ses droits.

9C

Louis Schneider, *Théâtre Sarah-Bernhardt (Ballets Russes). Oedipus Rex. Oratorio en deux parties, d'après Sophocle par MM. Strawinsky et Jean Cocteau, mis en latin par Jean Daniélou, musique de M. Igor Strawinsky*, dans “Le Gaulois”, 1 juin 1927.*

L'histoire nous a conservé le souvenir de la Journée des Dupes: le directeur des Ballets russes, M. Serge de Diaghilew, vient de nous offrir la Soirée des Dupes; mais le public parisien prendra sa revanche, il n'en faut pas douter.

Ce qui constitue le mérite du ballet, c'est qu'il réside dans la joie des yeux, la splendeur des mises en scène, le mouvement, l'expression par la mimique et, enfin, la virtuosité technique. Or, en quête de nouveau, l'impresario en question a cru devoir donner, au lieu de danses, un oratorio, c'est-à-dire le commentaire lyrique d'un fait biblique ou mythologique. Dans *Ædipus Rex*, le sujet comportait peut-être, à défaut de danses, la mimique, une interprétation inédite, des costumes originaux, que sais-je encore?

Pas du tout! Après l'*Oiseau de Feu*, dont j'ai dit l'autre jour tout le bien qu'il en faut penser, le rideau s'est levé à la stupéfaction du public, sur une scène ornée de teintures noires, au milieu de laquelle se détachaient plusieurs rangs de choristes en redingote et, en première ligne, six solistes en habit et une dame en toilette de soirée. Un récitant, M. Pierre Brasseur, prend, après un chœur d'entrée, la parole en français pour mettre les spectateurs au courant du mythe qui a fait le sujet d'*Ædipus Rex*; car les choristes et les solistes s'expriment en latin. Or, le latin prononcé par des Russes, et surtout par des chanteurs médiocres qui articulent mal, est triplement inintelligible.

Mais était-ce là un prologue précédant l'action de l'oratorio? Nullement.

Ainsi que pour un opéra à l'italienne, on nous a fait défiler une série de numéros: chœurs d'hommes (uniquement ténors et basses), récitatif et air de ténor, air de baryton, air de la basse, ensembles et récitatifs, air de la chanteuse soprano et, comme dans toute tragédie antique, récit du messager et chœur final.

Et voilà quel fut le spectacle! les lumières de la salle s'éteignirent à onze heures quinze!

Cette audition, il faut en convenir, que venait-elle faire dans un spectacle intitulé de *gala* des ballets russes? Salle Pleyel, salle Erard ou salle Gaveau, elle eût été parfaitement admissible. La valeur de l'œuvre nouvelle justifiait-elle une pareille dérogation à

toutes les conventions synallagmatiques qu'entraîne la dénomination de ballets russes (?). Certainement non. Mais, au concert, nous en avons entendu bien d'autres.

Dans la partition d'*Ædipus Rex*, il a plu à M. Igor Strawinsky, le remarquable compositeur dilettante du modernisme et virtuose de la polytonalité de reprendre son flirt ébauché avec la musique italienne quand il écrivit *Pulcinella*. Mais son italianisme se double cette fois, de “meyerbeerisme” et d'une emphase vulgaire qui rappellent les plus mauvais jours de la fausse musique de 1840 – bien entendu, il ne saurait être question ici de notre grand et formidable Berlioz.

L'orchestration de M. Strawinsky, sous prétexte de simplicité antique, est élémentaire au-delà de toute limite, puisqu'elle se contente de souligner un récit avec des trompettes ou des bois ou encore avec un violoncelle solo. Le musicien plaque des accords à la manière de Donizetti; il se lance dans des strette [*sic*] à la manière de... je veux dire à la première manière de Verdi; il entonne des aires de bravoure et même des pas redoublés qui augmenteront le répertoire des sociétés instrumentales. De tout cela se dégage, pour nous qui aimons les Strawinsky de l'*Oiseau de Feu* et de *Petrouchka*, une impression de sécheresse, de vide, d'ennui et, disons-le nettement, de déception, que la fanfare finale, péniblement amenée, ne suffit pas à dissiper.

Ajoutez que le texte français, dû au compositeur lui-même et à M. Jean Cocteau, a l'air parfois d'une gageure. On y relève des expressions comme “tomber de haut” et d'autres perles *ejusdem farinae*, pour parler le langage familier de M. J. Daniélou.

L'interprétation elle-même est de qualité inférieure: certes, un ténor avec une assez bonne voix, mais une émission nasale et gutturale. (Un snob de musique n'affirmait-il pas l'autre soir que c'était ainsi qu'on chantait à Thèbes?) A côté de ce ténor, un baryton qui ne manquait pas de style, mais d'assurance; une belle voix de basse (M. Zaporozetz) et une cantatrice, Mlle Sadoven, sachant bien son métier mais ayant à lutter contre un rôle mal écrit, à vocalises inattendues.

Que conclure? Il ne faudrait pas beaucoup de séances comme celle-là pour que les Ballets russes perdissent tout le crédit, toute la bonne renommée que leur ont valu dix-neuf années d'efforts et de recherches artistiques. Il y a eu, cette fois, erreur sur la qualité de la marchandise présentée. Il est temps que l'impresario se ressaisisse et sache où il veut nous mener, car il va du futurisme au pompierisme et il veut imposer aux gens de bon sens certaines de

ses fantaisies, dénuées de goût, dictées et acceptées comme évangiles par une coterie, il veut les imposer comme des trouvailles de génie. N'aurait-il plus rien à montrer qu'il en est réduit à de pareilles pauvretés?

L'assistance, avec une politesse raffinée, s'est gardée de manifester. Les départs eux-mêmes se sont opérés avec une discrétion athénienne en face de cette indigence béotienne (car Thèbes était la capitale de la Béotie). Un autre soir, le vrai public pourrait se montrer moins docile; car en toute loyauté, à écouter cet *Œdipus Rex*, il n'en a pas pour son argent.

* Louis Schneider (1861-1934) · Critique musical et théâtral pour différentes revues ; entre autres: "La Paix", "Le Gaulois", "New York Herald" et "La Revue de France". Sous la signature «S», il publia plusieurs comptes-rendus dans la "Revue Musicale". Il est l'auteur de monographies sur différents sujets musicaux et différents compositeurs dont Massenet, Offenbach et Monteverdi.

APOLLON MUSAGÈTE

10A

André Levinson, *Apollon-Musagète*, dans "Candide", 21 juin 1928.

Nul musicien n'exerce sur l'esprit de ses contemporains une domination aussi souveraine ni aussi autoritaire qu'Igor Stravinsky. Toute page d'une de ses partitions peut devenir une page d'histoire. A chaque nouvelle étape sa volonté se montre lucide et certaine du but. Il courbe son imagination exubérante sous le plus péremptoire des partis-pris et conforme ses moyens d'expression non au désir de plaire mais à la plus impérieuse des logiques. A l'écouter dans une partition inédite le souci de suivre son argumentation musicale, celui de découvrir où il veut en venir et de conclure en connaissance de cause, nous préoccupe au point de rendre incertaines nos réactions immédiates, et notre volupté inquiète et tendue par excès même d'attention. Et il nous importe d'autant plus de savoir ce qu'il a voulu faire qu'*Apollon Musagète*, créé par les "Ballets Russes" est, sous la forme d'une action mythologique, une profession de foi, la mise en œuvre d'une philosophie de l'art et l'allégorie d'une pensée. La doctrine d'un nouveau classicisme s'y trouve solennellement proclamée. Le grand barbare du *Sacre du Printemps* embrasse l'autel d'Apollon. Il commande au culte dionysiaque et brise la flûte de Marsyas.

Tel est, de ces tableaux qui nous montrent la naissance du

Délien et l'investiture donnée aux Muses, la haute signification à peine celée. Cette œuvre est un ex-voto. Elle restaure un culte. Musicalement parlant, elle renoue une tradition et réhabilite une technique.

L'instrumentation d'*Apollon* annonce la revanche éclatante du quatuor des cordes. Hier encore, il semblait agoniser sous les coups de Stravinsky lui-même, couvert par les stridentes fanfares des instruments à vent et l'obsédante batterie de la percussion. Désormais c'est l'archet qui est maître de l'orchestre, autant et plus que dans un *concerto* de Bach ou de Haendel. La composition se plie à la forme, de tous temps usitée dans le ballet classique, du thème avec variations. Les airs sont construits selon les modèles scolaires, avec les coupes et les reprises d'usage, et M. Stravinsky, au pupitre, semble en arrondir les carrures régulières du geste de l'index touchant le pouce.

Le décor dans lequel Leto (le compositeur d'*Œdipus Rex*) semble avoir une préférence pour les formes grecques aussi marquée que Leconte de Lisle) donne le jour au *Musagète* est dû au peintre Bauchant. Le site idyllique, tableau de chevalet agrandi, au milieu duquel s'épanouit un grand bouquet, dénote à première vue l'influence du douanier Rousseau. On y goûte aussi cette nostalgie du paradis perdu qu'exhale la Primevère de Botticelli. Nous retrouvons le même mélange de candeur, d'humour et de poésie dans l'apothéose, où un quadrigé descend sur le sommet du Parnasse. Dans un bref prologue mimé, nous voyons le divin nouveau-né apparaître à l'huis d'une grotte entourée de bandelettes, pareil à Lazare sur les icônes byzantines. Puis, en une succession de variations, de pas de deux ou d'action, c'est la danse pure qui s'empare du plateau, pure à ce point que la Muse même de la pantomime, Mlle Dubrovskaja, se fait comprendre à l'aide du langage abstrait des pas de danse, tandis que le geste du doigt porté aux lèvres symbolise son mutisme; Polymnie, Mme Tchernicheva, n'est désignée que par ses tablettes et son calame; quant à Terpsichore, Mlle Alice Nikitina, il lui est naturel de danser. Les trois filles de Mnémosyne arborent d'ailleurs avec ostentation le "tutu" qui est l'uniforme de la danseuse d'école.

Je ne me résigne pas à accepter la chorégraphie de M. Balanchine comme définitive. Jadis, Salvatore Vigano avait raté celle du *Prométhée* de Beethoven, ouvrage d'une conception très analogue à celle de son contempteur Stravinsky; et le ballet ne se releva jamais de cet échec. Pour pouvoir régler une entrée d'une façon originale, il eût fallu savoir au moins le faire d'une manière bana-

le! J'ai bien saisi l'intention qui est celle de "réfrigérer" la danse classique, de la pousser vers l'abstraction et l'impassibilité, des formules géométriques du mouvement. Mais le jeune maître n'en sait pas assez long, son répertoire de pas est limité, ses enchaînements gauches. Il se répète fastidieusement et plagie ses ballets antérieurs. Cependant quelques groupes sont ingénieusement construits; certains passages, tel le tour "de promenade" que M. Serge Lifar, splendide et athlétique Apollon, fait exécuter aux trois Muses à la fois, frisent la parodie. Les variations du dieu sont manquées à quelques heureux détails près. On n'a donné au Citharède qu'un théorbe pour en jouer. Mais ses doigts pincant dans les airs les cordes d'une grande lyre invisible. Le chorégraphe a été mieux inspiré pour le pas de deux de Mlle Nikitina avec M. Lifar; il y juxtapose la fragile élégance de la "voltigeuse" et la superbe vigueur du "porteur", car l'influence de l'"adage acrobatique" se fait vivement sentir dans les "portées" et les "grands écarts" où se complait M. Balanchine. Dans *Apollon*, comme dans *Ode*, l'insuffisance, voir l'indigence de la chorégraphie balancent l'effet de la partition. C'est le point le plus vulnérable de la saison russe qui est sur le point de s'achever au Théâtre Sarah-Bernhardt.

10B

Georges Auric, "*Apollon Musagète*", dans "Annales", 2 juillet 1928.*

Igor Stravinsky. Il n'est pas de musicien dont une œuvre nouvelle soit attendue avec un sentiment de curiosité aussi particulier. Qui mettrait en doute aujourd'hui la vigueur de son talent, la grandeur de ses constructions et qui lui refuserait la place à laquelle nous lui savons tant de titres? Comme nous voici loin de l'hostilité, de l'opposition qu'avait fait naître, en 1913, *Le Sacre du Printemps*! Un tel art était si opposé à celui qu'alors le public avait, un peu partout, coutume d'applaudir. Certes, le pénétrant génie de Claude Debussy ne se voyait plus lié par personne. Après trop de résistances, le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, les *Nocturnes* faisaient le délice d'une foule empressée. Et voici qu'on la bousculait avec une brutalité dont elle demeurait stupéfaite et irritée!... Mais le temps est fini, semble-t-il, des longues injustices. Un an plus tard, aux concerts alors dirigés par M. Monteux dans la salle du Casino de Paris, l'importance de ce *Sacre* décisif se manifesta impérieusement. Les applaudissements ne voulaient plus finir. Dans la rue de Clichy, Stravinsky sortait au milieu d'un enthousiasme émouvant par tout ce qu'il avait de spontané. Les Ballets Russes venaient de créer, à l'Opéra, *Le Rossignol*. Dans ces trois tableaux, inspirés par

une Chine légendaire (vous souvenez-vous du conte d'Ander- sen?), l'auteur se détournait de ses évocations farouches. Une délicatesse, une subtilité presque incroyables: par la voix de son *Rossignol*, voici conjurées les divinités primitives, déchaînées à chaque page du *Sacre*. La plus précieuse expression de notre Stravinsky, peut-être demeure-t-elle toujours fixée dans les harmonies aériennes, – vibrantes de je ne sais quel cristal, frissons célestes, miroitements d'une transparence de diamant, – qui soutiennent les voix des personnages légendaires.

En 1914, Stravinsky se trouvait en Suisse. C'est là qu'il écrivit la série d'ouvrages qui ont fait suite au *Rossignol*. L'édition musicale elle-même était ralentie par la guerre. Quelques petits cahiers de mélodies, de pièces pour le piano nous parvinrent, cependant. Nous les déchiffrions avec, pour commencer, une sorte d'étonnement que nous aurions bien tort de vouloir renier. Que demeurait-il donc, là-dedans, de la symphonie du *Sacre* et, s'il s'agissait de nous divertir, un Satie n'y mettait-il pas plus de simplicité et de grâce?... Mais, à leur retour de Suisse, des amis nous racontaient un spectacle qui nous paraissait singulier et infiniment curieux. Il s'agissait de *L'histoire du soldat*. C'est une pièce de Ramuz accompagnée d'une importante musique de scène. Le violon, la contrebasse, le piston, s'y marient avec la hardiesse la plus franche. Les premières représentations, dirigées par Mme et M. Pitoëff, ne pouvaient que surprendre un auditoire assez mal fixé sur l'importance exacte de tout cela. Les admirateurs du *Sacre* (auquel il faut toujours revenir!) se refusaient à donner à *L'histoire du soldat* une place qui leur semblait manifestement excessive: l'auteur ne pourrait manquer de revenir au plus vite à de plus grandioses entreprises.

Cependant, nous étions parvenus, en réalité, à une étape très importante de la production de Stravinsky. Voilà un artiste qui se présente avec la plus directe franchise, nous empoigne sans nous laisser une minute réfléchir et dont nous affirmerions à cet instant qu'il est tout juste le contraire de ces esprits nourris d'abstraction, qui nous proposent les méditations les plus intellectuelles. Et pourtant, si nous étudions la conception, la mise en œuvre des ballets de Stravinsky, nous ne pouvons manquer d'être frappés par tout ce qu'il y a de volonté et de préméditation dans ces pages qui nous apparaissent, à la fin, comme autant de solutions admirables à un problème sans cesse renouvelé.

Parti du pittoresque féérique de *L'oiseau de feu*, traçant, avec la vigueur que tout le monde a pu applaudir, les tableaux aux couleurs si vives de *Petrouchka*, ressuscitant avec une sorte de divina-

tion magique les cérémonies rituelles et inhumaines de la Russie païenne tout au long du *Sacre*, trouvant des accents auxquels rien ne nous pouvait préparer pour souligner les dialogues de l'empereur de Chine, du *Rossignol* et de la Mort, précis jusqu'à la sécheresse, fixant cette fois à son inspiration des limites qui ne lui interdisent point de céder à une certaine ironie, – allusions drolatiques, chocs harmoniques d'un automatisme savant, – tout cela si différent de l'allégresse de *Petrouchka*, tant d'œuvres allaient donc aboutir à *L'histoire du soldat*! Comment ne pas être frappé, si nous recherchons le *pourquoi* et le *comment* qui permettent à notre auteur de faire rendre à chaque ouvrage nouveau un son également nouveau, par tout ce qu'un effort de cette sorte représente de calcul profond? Nous ne nous trouvons pas, ici, en face d'un de ces musiciens pour lesquels la création est, en quelque manière, l'expression tout à fait spontanée et irrésistible d'un tempérament que nulle préoccupation intellectuelle ne saurait limiter.

Il est inutile, ceci dit, de développer le moindre commentaire des *Noces*, du *Renard*, de *Mavra*, ni même d'essayer de démêler par quels courants secrets Stravinsky fut conduit assez brusquement de cette sorte d'italianisme à chaque scène épanoui dans *Mavra*, dans l'austère climat où, l'an dernier, nous entendions s'élever les voix conjuguées du chœur et des héros d'*Œdipe Rex*. Ne l'a-t-on pas trop vite confondue avec je ne sais quel néo-classicisme? S'arrêtant tout de suite à quelques procédés d'écriture, combien d'auditeurs ne voulurent retenir dans les chants du nouvel *Œdipe* que sa soumission, pensaient-ils, à la plus conventionnelle tradition. C'est ne pas comprendre qu'une fois de plus l'auteur, se trouvant en présence d'un sujet d'un caractère complètement différent de ceux qui l'avaient inspiré jusque-là, avait de nouveau, et avant même d'écrire une mesure de sa partition, réfléchi sur les nécessités d'un pareil ouvrage. Si l'on se représente les moyens auxquels il s'était réduit depuis *Mavra*, on saisira tout ce qu'il y avait d'inévitable dans la réalisation d'*Œdipe Rex*. Et tout ceci me permettra de fixer en quelques lignes mon sentiment sur le nouveau ballet que M. de Diaghilev vient de présenter.

Il s'agit d'*Apollon musagète*, et je tiens à déclarer qu'il me paraît impossible à Stravinsky d'apporter désormais une perfection plus

grande à la mise au point de ses préoccupations actuelles. Il y a dans cet ouvrage assez court, conçu pour un orchestre uniquement composé d'instruments à cordes, une maîtrise dans l'écriture, le développement, l'équilibre de chaque scène et une aisance dans le mouvement des lignes mélodiques tout à fait touchante. Mais nous ne demandons pas à Stravinsky une de ces effusions mélodiques qu'un Fauré, par exemple, dispense sans défailir. S'il nous plaît de reconnaître la réussite de son effort et d'en saisir la noblesse, je ne suis pas assuré que cela suffise à éclairer ce ballet d'une lumière où notre cœur se satisfasse en même temps que notre esprit. Pour la première fois, je ne découvre plus, dans la conception et la réalisation d'*Apollon*, et malgré une mise au point si digne d'être admirée, tout ce qu'il me plaisait tant de rechercher et de trouver chaque année, lorsque nous était révélée la dernière œuvre de ce maître. "Que va nous faire entendre Stravinsky? De quelle façon, par quels moyens parviendra-t-il à nous le faire entendre?" *Apollon* ajoute-t-il beaucoup au vocabulaire d'*Œdipe Rex*? Le sujet seulement n'a-t-il point changé? je me le demande et s'il n'y a pas là, pour une fois, une sorte de stationnement assez décevant.

Fort agréablement présentée, dans des décors simples et neutres de M. Bauchant, nous avons pu suivre la chorégraphie de M. Balanchine avec un plaisir assez rare dans une semblable sorte de collaboration. Il y a là quelques réussites plastiques qu'on ne saurait négliger et que je me plais à louer.

* Georges Auric (1899-1983) · Il étudia au Conservatoire de Paris et ensuite à la Schola Cantorum où son maître de composition fut Vincent d'Indy. Il adhéra très tôt au Groupe des Six. Critique musical de la "Nouvelle Revue Française" de 1921 et puis des "Nouvelles Littéraires", il se dédia au théâtre. Il joua l'un des quatre pianos lors de la création des *Noces* de Stravinsky en 1923. Il écrivit pour Diaghilev en 1924 les récitatifs pour l'opéra de Gounod *Philémon et Baucis* et le ballet *Les Facheux* qui était en fait le développement de sa partition homonyme de 1922. Il composa également la musique des *Matelots* (1925) et de *La pastorale* (1926). Pour les entr'actes musicaux des Ballets Russes à Londres en 1921 on exécuta ses fox trots *Adieu à New York* et l'ouverture des *Facheux* et, en 1926, *Malborough s'en va-t-en guerre*.

- 1 Emile Vuillermoz, *Théâtres. Les Premières. Théâtre de l'Opéra: Ballets Russes*, dans “Le Journal”, 20 mai 1922 (voir annexe 6B, p. 000).
- 2 Florent Schmitt, *Au Théâtre de l'Opéra. Le Rossignol, de M. Igor Stravinsky*, dans “La France”, 30 mai 1914.
- 3 Interview sans auteur et sans titre, 13 février 1913, dans Nesta MacDonald, *Diaghilev Observed in England and the United States 1911-1929*, New York-London, Dance Horizons-Dance Books, 1975, p. 9.
- 4 Pierre Lalo, *La musique. A l'Académie Nationale de musique: le Rossignol, conte lyrique en trois tableaux, d'après Andersen, poème et musique de M. Igor Stravinsky*, dans “Le Temps”, 16 juin 1914 (voir annexe 1A, p. 000).
- 5 Emile Vuillermoz, *Les Ballets Russes à l'Opéra. “Le Rossignol” – Opéra en trois tableaux de Igor Stravinsky d'après le conte d'Andersen*, dans “Comœdia”, 28 mai 1914 (voir annexe 1B, p. 000).
- 6 Reynaldo Hahn, *Opéra. Saison russe. «Le Rossignol»*, dans un journal non identifié, date non identifiée [juillet 1914] (voir annexe 1C, p. 000).
- 7 Voir la lettre de Diaghilev à Stravinsky du 16 novembre 1916, dans Igor Stravinsky, *Selected Correspondence*, edited and with commentaries by Robert Craft, London-Boston, Faber & Faber, 11, 1984, pp.28-29.
- 8 Louis Laloy, “*Le chant du rossignol*”. *Poème chorégraphique en un acte. Musique de Igor Stravinsky. Chorégraphie de Léonide Massine. Décor et costumes de Henri Matisse*, dans “Comœdia”, IV, n. 2606, 4 février 1920 (voir annexe 2A, p. 000).
- 9 Léon Guillot de Saix, *Le Théâtre. Le Chant du Rossignol. Aux Ballets Russes*, dans un journal non identifié, 6 février 1920 (voir annexe. appendice 2B, p. 000).
- 10 Henri Prunières, *Les nouveaux Ballets Russes*, dans “La Revue Critique des Idées et des Livres”, xxvii, n. 160, 10 mars 1920, pp. 551-555 (voir annexe 2C, p. 000).
- 11 Ibidem (voir annexe 2C, p. 000).
- 12 “Massine ne suit pas la musique note par note, ni même mesure par mesure. Loin de là, il lutte parfois contre le temps, mais garde exactement le rythme. Je vais vous donner un exemple: voici une mesure à quatre, puis une à cinq: Massine pourra faire à ses danseurs trois fois trois, ce qui correspond et totalise exactement mais souligne mieux la musique

qu'un décalquage note par note, ce qui est l'erreur de la vieille chorégraphie. Et il recommence cette lutte, ce ralentissement ou cette précipitation, soit sur deux, soit sur vingt mesures, mais retombe toujours d'accord sur la période entière” (Michel Georges-Michel, *Les deux Sacre du Printemps*, in “Comœdia”, 14 décembre 1920, in *Le Sacre du printemps, Dossier de presse*, réuni par François Lesure, avec la collaboration de Gertraud Haberkamp, Malcom Turner et Emilia Zanetti Genève, Editions Minkoff, 1980, p. 53).

- 13 Raoul Brunel écrit dans “L'Œuvre” (19 mai 1920): “M. Tommasini s'en est tiré à merveille en instrumentant, pour *Les femmes de bonne humeur*, la musique de l'aimable Scarlatti. Mais nul n'était plus loin de M. Stravinsky, quelque peu prophète d'anarchie, que le doux Pergolèse. Le résultat est assez déconcertant. Sur un scénario fruste et gambadant de force italienne, que n'éclaire guère un décor enfantin de M. Picasso, la musique suit la pantomime avec une fidélité expressive souvent amusante, une fantaisie narquoise qui ne manque pas de saveur. Nul ne conteste à M. Stravinsky la richesse de son imagination. Par moments, des chanteurs se font entendre, placés dans l'orchestre (comme dans la première version du *Chant du Rossignol*). La nouveauté de l'instrumentation m'a paru consister dans la réduction du quatuor à une note très humble et dans la prédominance des instruments à vent. Des traits extraordinaires sont écrits pour le cor ou la trompette, qu'on s'attendait à voir confier aux violons. Tous ces instruments à vent jouent à découvert, sans souci de rencontres cruelles. Le trombone ronfle en soliloques inquiétants et le basson se livre aux arabesques les plus cocasses. C'est amusant au début; mais la fatigue vient vite. Heureusement, le pauvre Pergolèse n'est plus là pour dire ce qu'il en penserait”.

Louis Schneider remarqua: “Cet ‘à la manière de...’ musical est assez décevant. M. Igor Stravinsky prend les thèmes du maître napolitain à qui nous devons *La servante maîtresse* et d'autres opéras-bouffes qui n'ont pas eu le même succès; il choisit des phrases de sonates et il apporte, pour lier cette gerbe d'idées, un fil qui ne peut pas nier son origine; car M. Stravinsky a un tempérament qui ne se peut cacher et dont il a le droit d'être fier. Mais ce mariage n'est pas toujours très heureux, cela se comprend du reste. De plus,

l'accompagnement des instruments soprani par des cuivres ou par un impitoyable basson donne une impression de vulgarité que n'a pas la musique de Pergolèse; il y a là comme un fossé, un déséquilibre dans la famille sonore. Il est évident que Pulcinella ne doit pas danser sur des musiques qui semblent tomber du ciel; mais il n'est pas dit non plus qu'il doive se trémousser sur des airs délibérément abaissés à des accompagnements de fête foraine. Il y a là quelque chose qui choque et un essai que M. Igor Stravinsky n'a pas réalisé du premier coup” (Louis Schneider, *Opéra-Ballets Russes: Pulcinella, musique de M. Igor Stravinsky, d'après Pergolèse*, dans “Gaulois”, 17 mai 1920).

Antoine Banès, dans Le Figaro: «Par bonheur, les modifications apportées par lui [Stravinsky] au texte de Pergolèse n'ont rien d'extrêmement subversif. Elles se bornent à la seule consolidation d'harmonies surannées et au complément discret d'une orchestration désuète. La faute serait, en somme, légère si M. Stravinski n'avait eu parfois la main un peu lourde. Dans la première moitié de la partition, il eut le tort de se montrer indiscret. Au final, notamment, il semble que l'adaptation ait fait table rase de l'adapté. J'ai remarqué certains motifs – confiés aux seuls hautbois, cors et bassons – que le maître de Pesi [sic] (1710) serait stupéfait d'entendre dans un ouvrage signé de son nom. M. Stravinski peut se vanter d'être aujourd'hui notre plus incomparable jongleur de rythmes et de timbres. Je crains cependant que, se confiant à la faveur populaire, il ne se croie désormais tout permis. La tentative qu'il vient de réaliser avec *Pulcinella* ne devra point se renouveler, quel qu'en soit l'intérêt. À quelle limite, en cette voie, finirait-on par s'arrêter?” (Antoine Banès, *Théâtre National de l'Opéra – Première représentation de Pulcinella, musique de Pergolèse et de M. Stravinsky*, dans “Le Figaro”, 17 mai 1920).

- 14 Louis Laloy, “*Pulcinella*”. *Ballet avec chant, musique de M. Igor Stravinsky, d'après Pergolèse. Décors et costumes de M. Picasso, chorégraphie de M. Léonide Massine*, dans “Comœdia”, 17 mai 1920 (voir annexe 3A, p. 000).
- 15 Reynaldo Hahn, *Opéra. – Ballets Russes: “Pulcinella, Musique de M. Stravinsky, d'après Pergolèse, décors et costumes de M. Picasso. Chorégraphie de M. Massine*, dans “Excelsior”, 17 mai 1920 (voir annexe 3B, p. 000).

- 16 Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1935, I, pp. 176-177.
- 17 Id., *Expositions and Developments*, London, Faber and Faber, 1962, p. 112.
- 18 André Rigaud, *M. Igor Stravinsky nous parle de la musique de 'Pulcinella'*, dans "Comœdia", [?] mai 1920.
- 19 Schneider, *Opéra-Ballets Russes: Pulcinella*, cit.
- 20 Banès, *Théâtre National de l'Opéra – Première représentation de Pulcinella*, cit.
- 21 Jean Bastia, "Pulcinella". *Ballet avec chant, musique de M. Igor Stravinsky, d'après Pergolèse, Décors et costumes de M. Picasso, chorégraphie de M. Léonide Massine. La soirée*, dans "Comœdia", 17 mai 1920.
- 22 Georges-Michel, *Les deux Sacre du Printemps*, cit., p. 53.
- 23 Roland-Manuel, article non titré, apparu dans "L'éclair", 20 décembre 1920, publié dans *Le Sacre du printemps, Dossier de Presse*, cit., pp. 54-55.
- 24 Louis Laloy, *Les Ballets Russes au Théâtre des Champs-Élysées. Les Sylphides (Chopin) – Le Sacre du printemps (Stravinsky) – Le Tricorne (De Falla)*, paru dans un journal non identifié ["Comœdia"?], 16 décembre 1920 (voir annexe 4A, p. 000).
- 25 "Si vous appelez 'anecdotes' et 'symboles' les rondes et les jeux de Nijinski, quels noms donnerez vous, dans la version de Massine, à cette séance de lutte où les danseurs s'étreignent et se terrassent pendant que leurs camarades construisent, par groupes symétriques, une véritable salle de spectacle et 'jouent au théâtre' en portant à leurs yeux, pour vivre le match, leurs poings réunis en forme de lorgnette? L'anecdote et le symbole sont partout, dans cette nouvelle mise en scène: il y a un rapt, des conflits, un sacrifice de la vierge élue, une danse sacrale, la mort de l'Elue..., etc. Et l'œuvre, qui devrait s'appeler 'composition architectonique' n'a pas cessé - fort heureusement! - de porter le titre de *Sacre du Printemps*! Alors? A quoi bon toute cette littérature?" (Emile Vuillermoz, *La nouvelle version chorégraphique du Sacre du Printemps, au Théâtre des Champs-Élysées*, dans "La Revue Musicale", 1^{er} février 1921, publié dans *Le Sacre du printemps. Dossier de Presse*, cit., pp. 58-60).
- 26 Ibidem.
- 27 Ibid., p. 59.
- 28 "Je dois avouer, toutefois, que malgré ces qualités incontestables et le fait que cette nouvelle mise en scène découlait de la musique, alors que la précédente lui était arbitrairement imposée, la composition de Massine avait par endroits quelque chose de forcé et d'artificiel. Cela arrive souvent aux chorégraphes à cause de leur procédé favori qui consiste à fragmenter un épisode rythmique de la musique, à travailler séparément chacun de ces fragments et, ensuite, à les coller ensemble. A cause de ce morcellement, la ligne chorégraphique, qui devrait correspondre à celle de la musique, n'est presque jamais obtenue. Cette fragmentation donne souvent des résultats regrettables. Avec une pareille méthode le chorégraphe ne saura jamais trouver la traduction plastique de la phrase musicale. En juxtaposant ces petites unités (mesures chorégraphiques), il arrive, évidemment, à établir une somme de mouvements correspondant à la durée du fragment musical, mais rien que cela, alors que la musique ne se contente pas d'une simple addition et réclame de la chorégraphie un équivalent organique à son échelle. D'autre part, ce procédé du chorégraphe se répercute fâcheusement sur la musique même, empêchant l'auditeur de saisir le sens musical du morceau chorégraphié. J'en parle en connaissance de cause, ma musique ayant souvent été victime de cette déplorable méthode" (Stravinsky, *Chroniques...*, cit., II, pp. 15-16).
- 29 Henri Bidou, *La musique. Les Ballets Russes*, dans "L'Opinion", 18 décembre 1920 (voir annexe 4B, p. 000).
- 30 On doit à Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) un système d'enseignement de la musique à travers le mouvement du corps, que ce maître viennois mit au point au début du xx^{ème} siècle dans son école de Genève. La méthode Dalcroze joua un rôle crucial pour les avant-gardes de la danse. Diaghilev engagea une élève de Dalcroze, Marie Rambert, pour assister Nijinsky pendant sa chorégraphie du *Sacre*.
- 31 André Levinson, *Propos sur la danse. Les deux Sacres*, dans "Comœdia", 5 juin 1922 (voir annexe 4C, p. 000). Levinson avait assisté au début du *Sacre*, et en avait écrit un compte-rendu publié dans le journal russe "Rech" le 3 juin 1913. Son commentaire est aujourd'hui dans André Levinson, *Ballet Old and New*, traduit par Susan Cook Summer, New York, Dance Horizons, 1982, pp. 51-58 [Nijinsky's *Ballets: Le sacre du printemps, Jeux*].
- 32 Ibid., (voir annexe 4C, p. 000).
- 33 Maureen Anne Gupta, *Diaghilev's Sleeping Princess (1921)*, PhD diss., Princeton University, 2011, p. 34.
- 34 La lettre de Stravinsky fut publiée dans "Comœdia" le 14 novembre 1921 (voir annexe 5, p. 000).
- 35 *Une lettre de Stravinsky sur Tchaïkovski*, dans "Le Figaro", 18 mai 1922.
- 36 Roland-Manuel, *La Quinzaine Musicale. Les Ballets Russes à l'Opéra*, dans "L'Eclair", 22 mai 1922.
- 37 Roland-Manuel, *Les Ballets Russes à l'Opéra. – Société Nationale. – Société Musicale Indépendante. – Mme Matha. – M. Karol Szymanowski*, dans "L'Eclair", 22 mai 1922 (voir annexe 6A, p. 000).
- 38 Emile Vuillermoz, *Théâtres. Les Premières. Théâtre de l'Opéra: Ballets Russes*, dans "Le Journal", 20 maggio 1922 (voir annexe 6B, p. 000).
- 39 Pierre Lalo, *Ballets Russes. – La fourniture de l'imprévu. – La Boutique fantasque; Pulcinella; Astuce féminine. – Le désaccord du spectacle et de la musique. – Le Tricorne de M. de Falla. – Chout de M. Prokofief. – M. Stravinsky: le Renard et Mavra. – M. Stravinsky et Tchaïkovsky*, dans "Le Temps", 30 juin 1922 (voir annexe 6C, p. 000).
- 40 Roland-Manuel, "Mavra" d'Igor Stravinsky à l'Opéra. *Les Ballets Cambodgiens. Les Sakharoff. Concerts divers*, dans "L'Eclair", 5 juin 1922 (voir annexe 7A, p. 000).
- 41 Stravinsky, *Chroniques...*, cit., II, p. 38.
- 42 Francis Poulenc, *A propos de "Mavra" de Igor Stravinsky*, dans "Les feuilles libres", n. 27, juin-juillet 1922 (voir annexe 7B, p. 000).
- 43 "Au déjeuner que nous fîmes chez Prunier, Diaghilev parla de la prochaine saison de printemps à Monte-Carlo et du travail projeté pour Paris où il comptait présenter un nouveau ballet russe depuis longtemps médité sur la musique et le texte d'Igor Stravinsky: «Les Noces». A ce propos, il me raconta comment, en 1917, lors de son séjour à Madrid, Vaslav Nijinsky et Léonide Massine s'étaient querellés devant lui, chacun réclamant d'en être le chorégraphe. Pour ne pas créer de conflit, dit-il, je décidai de ne le donner ni à l'un ni à l'autre. Mais je peux vous dire maintenant combien je désire voir «Les Noces» réglées par vous, Bronia" (Bronislava Nijinska, *Création de Noces*, dans Gontcharova et Larionov. *Cinquante ans à Saint-Germain-des-*

- Près, Témoignages et documents recueillis et présentés par Tatiana Loguine, Paris, Klincksieck, 1971, p. 117).
- 44 “Une fois sorti chez Nathalie Gontcharova [en avril 1922], Sergueï Pavlovitch se tourna vers moi: «Eh bien! Bronia, vous étiez bien silencieuse, j’espère que les costumes des «Noces» vous ont ravie?» «Très sincèrement» répondis-je, «ces costumes sont en eux-mêmes magnifiques et certainement parfaits pour un spectacle d’opéra russe, mais je les juge ‘impossibles’ pour un ballet surtout pour celui des Noces, car ils ne répondent nullement à la musique de Stravinsky telle que je l’ai perçue, ni à la chorégraphie telle que je la vois». «Cependant, reprit très froidement Diaghilev, Stravinsky et moi avons approuvé les maquettes de Gontcharova... Aussi, vous non plus Bronia, ne réglerez pas «Les Noces». «Parfait Sergueï Pavlovitch, répliquai-je, c’est justement ce que je voulais vous dire, car avec de tels costumes je ne puis créer ce ballet». Diaghilev parut très vexé par ma réponse, et c’est ainsi que nous nous quittâmes” (Ibidem, p. 119).
- 45 André Levinson, *Noces. Le décor, la chorégraphie*, dans “Comœdia”, 16 juin 1923 (voir annexe 8A, p. 000).
- 46 André Levinson, *Stravinsky et la danse théâtrale*, dans Id., *La danse d’aujourd’hui*, Paris, Editions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929, pp. 85-86.
- 47 Henry Malherbe, *Aux Ballets Russes: “Noces” – scènes chorégraphiques russes avec chant et musique composés par M. Igor Strawinsky*, dans “Le Temps”, 27 juin 1923 (voir annexe 8B, p. 000).
- 48 Gaston de Pawlowski, *Les Ballets Russes à la Gaité. “Noces”*, dans “Le Journal”, 1 juin 1923 (voir annexe 8C, p. 000).
- 49 “On a remarqué qu’un tel spectacle n’était pas fait pour encourager beaucoup nos célibataires au mariage. On n’a pas assez vu, peut-être, que ce tragique poignant et ce troublant mysticisme prennent leur source dans la musique, et dans la musique la moins littéraire, la moins pathétique du monde. L’art d’un Igor Stravinsky ne saurait utiliser pour tremplin une imagination sentimentale. L’auteur du *Sacre* n’est pas un poète: c’est un artisan, et Ernest Ansermet a parfaitement vu que pour le thaumaturge de *Pétrouchka*, l’œuvre à faire ne posait jamais la question de métier. Lucide, et froid, il malaxe la matière inerte, soucieux seulement de donner à sa statue de justes proportions, d’exactes dimensions, les muscles et les organes convenables. Quand la statue est achevée, si la main de l’ouvrier n’a pas tremblé, si la technique, est sans défaut, l’ingrate Galathée s’échappe des mains qui l’ont pétri. Elle acquiert le mouvement et les chaleurs de la vie. Elle peut alors nous troubler, humide. De larmes folles ou de moins tristes vapeurs. Semblable au sorcier de *Pétrouchka*, qui fut épouvanté devant la réalité vivante du pantin qu’il a doué à son insu d’une âme immortelle, un Stravinsky s’étonne peut-être du mysticisme qui nous point dans les *Noces*: qu’il décline toute responsabilité s’il le veut, nous ne lui ferons pas moins hommage de notre émotion” (Roland-Manuel, *La quinzaine musicale. Les Ballets Russes à la Gaité Lyrique. Les ‘Noces’ d’Igor Stravinsky*, dans “L’Eclair”, [?] juin 1923).
- 50 L’écrivain rédigea au moins deux autres versions du livret, d’après une première version conçue à l’époque d’*Antigone*.
- 51 Les numéros en solo sont librement calqués sur les arias en trois parties de la tradition baroque.
- 52 Pierre Lalo, “*Œdipus Rex*”. *Opéra oratorio en deux parties d’après Sophocle par Igor Stravinsky et Jean Cocteau, mis en latin par J. Daniélou. Musique de Igor Stravinsky*, dans “Comœdia”, 16 juin 1927 (voir annexe 9A, p. 000).
- 53 “Dans *Œdipe* le développement polyphonique qui semble libre, en fait est construit intentionnellement de façon à composer une harmonie strictement déterminée, avec laquelle il fait étroitement corps. Le contrepoint est presque toujours déterminé par l’accord qui le soumet à son empire. Le compositeur aboutit ainsi à une sorte de synthèse idéale des principes harmoniques et contrapunctiques [sic], qu’on pourrait définir comme un contrepoint harmonique: je veux dire par là qu’il s’agit en l’occurrence de l’harmonisation non pas de la mélodie mais de tout le contrepoint, transformé en un dessin harmonique déterminé. Ce n’est pas l’harmonie qui découle du contrepoint, ainsi que se le représente la conception traditionnelle, mais le contrepoint, au contraire, qui est la conséquence des harmonies qui le composent. Ce principe n’est pas complètement nouveau: on le retrouve en germe dans les procédés techniques des maîtres de la Renaissance italienne, par exemple chez les contrepointistes florentins des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles» (Arthur Lourié, *Œdipus rex de Igor Stravinsky*, dans “La Revue Musicale”, 8 juin 1927, pp. 240-253).
- 54 Ibidem, p. 245.
- 55 Emile Vuillermoz, *Ballets Russes: “Œdipus Rex” – opéra oratorio en deux parties, d’après Sophocle, par Igor Stravinsky et Jean Cocteau. Musique de Igor Stravinsky*, dans “Excelsior”, 3 juin 1927 (voir annexe 9B, p. 000).
- 56 Louis Schneider, *Théâtre Sarah-Bernhardt (Ballets Russes). Œdipus Rex. Oratorio en deux parties, d’après Sophocle, par MM. Strawinsky et Jean Cocteau, mis en latin par Jean Daniélou, musique de M. Igor Strawinsky*, dans “Le Gaulois”, 1 juin 1927 (voir annexe 9C, p. 000).
- 57 Stravinsky, *Chroniques...*, cit., II, p. 102-105.
- 58 George Balanchine, *La musique de Stravinsky et la danse*, dans Festival Balanchine, programme, Théâtre National de l’Opéra de Paris, avril 1978, sans numéro de page.
- 59 André Levinson, *Apollon Musagète*, dans “Candida”, 21 juin 1928 (voir annexe 10A, p. 000).
- 60 Gustave Bret, *Théâtre Sarah-Bernhardt. Ballets Russes. ‘Apollon Musagète’, ballet en deux tableaux, de M. Igor Strawinsky*, dans “L’Intransigeant”, 16 juin 1928.
- 61 “Fatigué sans doute de s’entendre décerner tant d’éloges pour avoir libéré dans l’orchestre les voix trop asservies des instruments à vent et d’avoir combattu la dictature des archets, Stravinsky, champion du cor, du basson, de la trompette, de la clarinette, du trombone, du sarrusophone, de la grosse caisse, du tambour, des cymbales et de toute la corporation des “gars de batterie”, s’est amusé à mystifier ses thuriféraires en écrivant toute la partition d’*Apollon* pour le seul quintette à cordes. Et, bien entendu, poursuivant son idéal de néo-classicisme déjà affirmé dans *Œdipus rex*, il a renoncé à sa polyphonie dissonante pour adopter une écriture d’une sagesse exemplaire. C’est d’un beau courage et je dirai même d’une rare témérité, car l’invention mélodique n’est pas la qualité essentielle et les instruments à cordes ne lui offrent pas les ressources de couleur qui sont nécessaires à l’expression de son tempérament. Dans un concert sans noms d’auteurs, personne n’aurait reconnu, dans cette œuvre, la puissante personnalité du musicien russe à qui nous devons tant d’étonnants chefs-d’œuvre. Il y a plus de défi et de paradoxe dans cette conception musicale que de véritable

évolution spontanée. C'est plutôt une révolution consciente et organisée que représente cette savante régression» (Emile Vuillermoz, *Théâtre Sarah-Bernhardt. Ballets Russes: Apollon Musagète, ballet en deux tableaux, de Igor Strawinsky*, dans "Excelsior", 14 juin 1928).

62 "Si Apollon a fait écorcher vif le satyre Marsyas, c'est pour son audace à défier les sons purs de la lyre avec la plainte criarde de sa double flûte, sorte de hautbois ou de clarinette. Ce serait une injure de chanter ses exploits avec les instruments qu'il a maudits. L'orchestre de ce ballet n'est composé que de violons, altos, violoncelles et contrebasses. Ou bien, plus simplement, M. Stravinski a voulu se passer, en un sujet classique, de tout élément pittoresque. Au lieu d'un tableau en couleurs, il nous présente un camaïeu. C'était une gageure. Il l'a gagnée par la force des

poussées, l'accent des mélodies, la solidité d'une musique toute en nervures, et le potentiel élevé de son énergie intérieure. Le solo du violon soutenant la première variation d'Apollon, et les danses qui suivent, en un tracé de lignes aussi net, et juste aussi simple au complexe (sic) que le discours ou le dialogue des figures scéniques, ont une action directe et communiquent sans artifice une émotion sans résistance. Vous me direz peut-être que si la richesse de l'orchestre ne fait pas le bonheur du musicien, elle y contribue, et que vous aimeriez mieux un art moins volontaire. C'est que vous êtes encore infectés du préjugé romantique, livrant l'artiste à son aveugle instinct, au lieu que de nos jours le génie, c'est l'intelligence... Mais à quoi bon discuter? Une seule chose est certaine et c'est aussi la seule qui importe: Stravinski est un

grand musicien" (Louis Laloy, *Les Ballets russes. Apollon musagète. Ballet en deux tableaux de M. Stravinski*, dans "Comœdia", 14 juin 1928).

63 Georges Auric, *Apollon Musagète*, dans "Annales", 2 juillet 1928 (voir annexe 10B, p. 000).

64 Boris de Schloezer, *Sur Stravinsky. Le problème du style*, dans "La Revue Musicale", x, n. 4, février 1929, pp. 11-12.

65 Ibidem, p. 17.

66 Cfr. Valérie Dufour, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2006, pp. 107-134 [chapitre sur Boris de Schloezer].

67 Voir Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 25.

Les Ballets Russes en Italie

Patrizia Veroli

Depuis des décennies les Ballets Russes sont reconnus comme l'avant-garde du ballet moderne. Cependant leur succès n'a pas été unanime dans leur époque. Si la stratégie adoptée par l'impresario pour capturer le public et la critique et financer ses saisons a été gagnant en France et en Angleterre, si les circonstances socioculturelles qu'il trouva dans ces pays ne gênèrent pas le cours de sa montée, ailleurs les choses se passèrent différemment.

L'Italie est l'un des pays où le "miracle" des Ballets Russes, si évident à Paris et à Londres, ne s'est pas produit, ou plutôt n'a pas été durable. Ils y ont été entravés surtout par la conscience bien répandue de l'excellence de l'ancienne technique italienne de la danse, un style qui était encore enseigné et pratiqué dans un grand nombre de pays occidentaux par bien de maîtres et d'artistes italiens. L'école du Théâtre alla Scala, la seule encore ouverte chez nous dans un théâtre, avait formé des danseuses qui s'étaient recouvertes de gloire partout et en Russie en particulier.¹ Dans une interview accordée à New York en 1916, Diaghilev déclara: "In Russia we have schools of dancing and traditions, but they are Italian traditions...".² L'impresario était bien conscient du rôle important joué par la danse italienne en Russie, et en particulier de l'excellence de la technique italienne. Ce n'est pas un cas si en 1904 l'une de ses premières étoiles, Tamara Karsavina, s'était rendue à Milan pour étudier avec Caterina Beretta, tout comme Vera Trefilova et Anna Pavlova avaient fait avant elle.³ Diaghilev choisit comme maître de la compagnie Enrico Cec-

chetti.⁴ Il compta aussi sur lui, comme on verra, pour repérer de nouveaux danseurs au moment où tout contact avec son pays était tranché à cause de la révolution. Fokine aussi fut prêt à reconnaître la valeur de l'école italienne.⁵

En produisant un type de spectacle dont les éléments devaient s'intégrer d'une façon organique, Diaghilev cependant s'éloigna fatalement de la formule du ballet italien, telle que l'avait imposée vers la fin du XIX^e siècle le chorégraphe milanais Luigi Manzotti (1835-1905).⁶ Il était notamment caractérisé par des sujets patriotiques ou exaltant les mythes de la modernité, une musique facile à retenir et à danser, un décor grandiose, et une scène à effet, qui tirait avantage aussi de la lumière électrique.⁷ Ce fut l'*Excelsior* (1881) qui définit ce nouveau genre, appelé *ballo grande* pour ses centaines d'interprètes et extras: il remporta d'ailleurs un succès énorme en Europe, en Russie et aux États Unis. Des animaux vivants pouvaient prendre partie aux spectacles, ce qui n'était quand même rare à l'époque: pendant ses premières saisons Diaghilev aussi y fit recours. Dans les décennies qui suivirent l'unification nationale italienne (1861), le nouveau modèle spectaculaire de Manzotti s'imposa partout grâce aussi à un système de notation très précis, utilisé par nombre de reconstituteurs.

Quand Diaghilev arriva en Italie avec sa compagnie, le *ballo grande*, encore exporté avec succès, était mis en scène dans des façons très peu soignées, où les figurations de masse étaient devenues tout à fait mécaniques au détriment de la danse.⁸ En Italie l'organisation des théâtres était encore celle

du XIX^e siècle: entre autre, le cumul dans la même personne des fonctions d'imprésario et d'agent entravait la pénétration d'idées nouvelles dans un pays qui idolâtrait l'opéra. C'était ce dernier, plutôt que le ballet, le spectacle que, riche aussi d'un répertoire très ancien et fréquemment revisité, le public jugeait tout à fait capable de satisfaire les besoins du temps. C'était l'opéra qui jouissait de la plupart des investissements d'état. Dans un pays conservateur imprégné d'une idéologie catholique étouffante, les danseuses étaient idolâtrées et en même temps moralement condamnées. Le goût dominant repoussait de la scène les danseurs, sauf que dans des rôles grotesques: différemment qu'au XIX^e siècle, quand les danseurs italiens s'étaient recouvert de gloire, c'étaient les femmes maintenant qui interprétaient les rôles masculins en travesti.⁹ A la fin du XIX^e siècle les difficultés budgétaires qui étaient inévitables dans un État nouveau en train de réparer aux inégalités présentes sur son territoire, avaient comporté la fermeture de plusieurs théâtres, de l'ancienne école de danse du Théâtre Regio de Turin et de toutes les compagnies régulières, à l'exception de celle du Théâtre alla Scala. Le goût du grand-opéra avait décliné et un bien petit nombre d'opéras nouveaux incluait la danse.¹⁰ La qualité de l'exécution des ballets était souvent mauvaise, car la tradition permettait aux premières parties de l'orchestre de se refuser de jouer dans le ballet.

Dans l'anxiété d'un renouveau qui se diffusa après la première guerre mondiale, les Ballets Russes suscitèrent un désir d'émulation alimenté par cette idéologie nationaliste qui s'était d'ailleurs allumée partout en Europe. Renouveler la danse signifiait pour beaucoup de monde s'adresser au dehors du ballet vers un genre de danse duncanienne. Les Ballets Russes se retrouvèrent concurrencés d'un côté par un goût encore répandu privilégiant Manzotti, même si prônant des mises en scène dignes de ce classique, et de l'autre côté par des productions italiennes qui adoptaient la formule diaghilevienne de ballets brefs, utilisant des musiques nouvelles et des décors d'un niveau élevé. Les Ballets Russes durent faire face surtout à l'esprit entreprenant d'autres troupes de russes ou de faux russes qui se montrèrent capables d'exploiter brillamment le stéréotype russe construit par le sillage Diaghilev pour publiciser ses productions. La "russité" devint une voie où des performeurs autres que les russes de Diaghilev furent gagnants. Il n'est pas surprenant que l'imprésario,

tout en adorant l'Italie, ses villes, ses musées et ses anciennes traditions, n'y arrangea plus que cinq tournées. Entre 1911 et 1927 il donna environ soixante-dix représentations à Rome, Naples, Florence, Turin et Milan.¹¹ Aucun mécène d'ailleurs ne s'intéressa de lui, aucun salon ne prôna sa cause, aucun théâtre ne se sentit disponible à miser sa fortune sur lui.¹²

Son manque en Italie d'un succès durable (tel qu'il remporta en France ou Angleterre) a été vu souvent comme le signe de la surdité de notre pays vers la modernité, même si l'Italie n'a pas été aussi hostile vers les nouveautés en danse. Il faut considérer que, après la première guerre mondiale, Diaghilev avec sa volonté de proposer son ballet comme le canon de la danse nouvelle, ne proposait que une des plusieurs nouveautés disponibles: un nombre de circonstances auraient décidé ensuite pour l'attribution aux Ballets Russes de ce statut d'avant garde qu'on leur reconnaît aujourd'hui. La plus retentissante de ces nouveautés était l'ainsi dite "danse libre", qui refusait le code académique. Il est à souligner que le musicologue Guido M. Gatti, le collaborateur du mécène Riccardo Gualino dont le théâtre turinois accueillit la dernière tournée de Diaghilev en Italie, a raconté ensuite qu'il lui fut bien difficile d'inviter les Ballets Russes: leur option esthétique semblait tout à fait surmontée.¹³ La montée du fascisme (se transformant en dictature en 1925) rendit l'esthétique très perméable aux diktat idéologiques de Mussolini, qui tout en évitant d'adopter des mesures précises et cohérentes en matière de danse, favorisa la "danse libre". Inspirée par le classicisme, elle semblait en fait offrir une représentation de la danseuse plus en ligne avec l'idéologie fasciste. Et quand même vers la fin des années '30, en plein apogée de celle qu'on a appelé la "culture du consentement", le chorégraphe hongrois Aurel Milloss (1906-1988) réussit à réaliser un renouveau du ballet tout à fait inspiré au principe diaghilevien de collaboration entre les arts.¹⁴ Après la seconde guerre mondiale la typologie de ballet lancée par Diaghilev réussit en effet à s'imposer chez nous, mais la technique de danse italienne perdit sa primauté séculaire. La technique russe la remplaça peu à peu dans tout le monde.

La réflexion sur une histoire "mineure" comme celle de la réception diaghilevienne dans un pays tel que l'Italie, qui s'est tenu longtemps plutôt détaché des vagues de renouveau chorégraphique international, permet avant tout de récupérer la complexité de l'histoire en général: ce qui nous paraît tout à

fait évident aujourd’hui ne l’était pas forcément de son temps. Il faut restituer aux différentes époques la pluralité des perspectives et des chemins qui étaient perçus par ceux qui les vécurent. La réception italienne permet de mieux comprendre le procès de canonisation des Ballets Russes en tant qu’avant-garde du ballet moderne. Elle inspire en fait à réfléchir sur les canons construits par cette façon d’écrire d’histoire, qui tend à inscrire une vision téléologique sur ce qu’on a vécu.¹⁵

L’arrivée des russes

La première tournée des Ballets Russes eut lieu en 1911, dans le contexte de l’Exposition internationale par laquelle le Règne d’Italie célébra le cinquantenaire de l’Unification. Pour le “jubilé de la patrie”, comme on l’appela, on bâtit de grands palais (parmi lesquels celui des Beaux-arts, le siège aujourd’hui de la Galerie nationale d’art moderne), des ponts, des fontaines et des pavillons souvent éphémères, selon la tradition des Expositions Universelles. Un grand espace fut destiné aux expositions d’art. On visait à construire une spectaculaire narration visuelle de l’histoire de Rome, pour la représenter comme une ville enracinée dans son ancienne grandeur et ouverte maintenant, en tant que capitale du pays, vers l’accomplissement d’une primauté qui, déjà politique, devait devenir aussi artistique.

Le Rome du début du xx^e siècle était encore une ville de province, en train d’arracher son espace à la campagne: elle ne comptait plus que quelques centaines de milliers d’habitants. Le maire Ernesto Nathan, le seul juif que Rome ait jamais eu dans cette charge, était un progressiste. Comme lui le comte Enrico di San Martino, Président de la prestigieuse Académie Royale de Santa Cecilia et assesseur aux beaux-arts de la Municipalité, s’était engagé depuis longtemps à transformer Rome dans un centre d’excellence musical et théâtral,¹⁶ avec un projet qui visait à arracher à Milan son ancienne primauté. San Martino réussit à rendre le Théâtre Costanzi le siège député aux spectacles du cinquantenaire: la programmation serait décidée par un comité formé pour l’occasion et dont il était le président.¹⁷ Ce fut ainsi que en 1908 il se rendit à Moscou et Saint Pétersbourg. La brillante atmosphère artistique qu’il y découvrit, la vitalité des théâtres et la qualité des productions suscitérent son enthousiasme au point de le convaincre à inviter à Rome un grand nombre d’artistes et musiciens de ce pays.¹⁸ Le début des Ballets Russes, program-

mé pour le 10 mai, eut lieu le 13, et fut suivi par huit représentations.

La troupe arriva à la gare de Rome de Monte Carlo sur deux voitures réservées: une trentaine de danseurs provenant de la Russie se joignirent aux autres après quelques jours pour enrichir la compagnie en vue surtout de la saison parisienne au Châtelet qui suivrait immédiatement celle de Rome. Diaghilev et les siens furent accueillis par une atmosphère hostile. Le public et la presse avaient été irrités par la décision de San Martino de renvoyer de trois mois le commencement de la saison spéciale du cinquantenaire. Elle commença en fait l’11 mars avec *Macbeth*, un opéra bien peu exécuté de Giuseppe Verdi, le compositeur qui entre autres avait été strictement impliqué dans les vicissitudes du procès de l’unification nationale. Dans les deux mois qui suivirent, sept opéras furent mis en scène avec des interprètes très renommés (de Mattia Battistini à Rosina Storchio, Titta Ruffo et Giuseppe Kaschmann) et des décors bien soignés, confiés parfois à des peintres expérimentés en théâtre, comme Antonio Rovescalli, très actif à la Scala. Pour San Martino l’opéra était au centre de l’héritage musical italien: bien qu’en 1910 le public du Costanzi avait pu assister à trente-huit représentations de *Sieba* de Manzotti, le comte ne jugea aucun ballet italien digne de représenter l’Italie.¹⁹ Le nom le plus attendu était celui de Arturo Toscanini, en train de rentrer de New York pour diriger *Falstaff* le 31 mai. Suivrait le 12 juin l’autre clou de la saison, sa direction de *La fanciulla del West*, le dernier opéra de Puccini, qui venait de débiter à New York.

La scène et l’orchestre furent réservées aux répétitions de *Falstaff*. Diaghilev dut se contenter d’une salle souterraine utilisée normalement comme restaurant. Son bas plafond et le manque de fenêtres rendaient la place tout à fait impropre au travail physique pendant des jours à la température presque estivale. Le plancher était recouvert de tapis sales, où il était difficile de danser et désagréable de se relaxer.²⁰ Diaghilev ne put disposer de la scène et de l’orchestre que pour les deux dernières répétitions. L’ambassadeur russe en plus le mit en garde contre la possibilité que le soir du début on parvienne le plancher de bouts de verre afin de provoquer la faillite de la tournée.²¹ Diaghilev par conséquent prévint les danseurs sur des possibles contestations pendant le spectacle.²² Les répétitions tout de même se suivirent à un rythme serré: on travailla non seulement au sept ballets en programme,

mais à la nouveauté de la prochaine saison parisienne, ce *Pétrouchka* que Fokine était en train de chorégrapier pendant que Stravinsky en composait la musique au piano et Benois en détaillait le livret.²³ Le 10 mai l'influent critique musical Alberto Gasco signa sur un quotidien très répandu, "La Tribuna", une interview à Diaghilev. L'impresario y était décrit comme ayant une "figure élégante et l'attitude tout à fait distinguée" pendant qu'il surveillait dans les coulisses ses deux étoiles, Tamara Karsavina et Vaslav Nijinsky, dansant les ballets du début. Sollicité probablement par le journaliste, Diaghilev décrit le statut social élevé dont jouissaient en Russie le ballet et ses interprètes. On peut imaginer qu'il utilisait l'interview pour se présenter convenablement à la haute société comme il faisait d'habitude. Il souligna en particulier la contribution de Fokine, qu'il appela "l'âme du mouvement artistique qui a radicalement transformé le ballet traditionnel", et identifia les caractéristiques majeures de la danse russe dans "le naturel du mouvement, loin de tout artifice académique, et [dans] l'importance de l'action dramatique que les danses intègrent sans la couper aucunement", outre que dans la qualité élevée des musiques et des décors.²⁴ Une conscience aussi tranchante du niveau artistique du ballet ne pouvait qu'exposer Diaghilev à un impacte très dur par rapport du statut bien inférieur qu'on lui assignait en Italie. Gasco en fait s'exprimait à son égard avec une pointe d'ironie.

Le jour avant le début un autre critique musical, Nicola D'Atri, fit feu sur le "Giornale d'Italia" contre "l'intrusion des Ballets Russes dans une saison italienne d'opéras au Costanzi. Et en plus aux dépenses du Comité de 1911, ce qui est vraiment déplorable après l'expérience malheureuse faite il y a quelques mois au Théâtre alla Scala".²⁵ En janvier *Cléopâtre*, avec la dénudation sensationnelle de Ida Rubinstein, aussi bien que *Schéhérazade*, avaient suscité en effet une grande clameur dans le temple milanais du ballet: devant *Cléopâtre* quelqu'un avait crié au scandale et demandé l'intervention de la police, tandis que d'autres en avaient profité pour prôner les raisons d'une mimique finalement épouillée, d'une gestualité inspirée par les valeurs de la musique et par de nouveaux sujets, valorisés par des décors raffinés.²⁶ Les protestations avaient joui d'un écho favorable dans la presse. A Rome répondit à D'Atri Diaghilev même par une "lettre ouverte" qui sortit dans "La Tribuna". L'impresario y rappelait l'accueil bien favorable toujours réservé en Russie aux Italiens (architectes et acteurs, chan-

teuses et danseurs), et se révéla surpris par une levée de boucliers qui se produisait avant même que sa troupe puisse être vue en scène. Avec la fierté qu'on lui connaissait, il ajouta: "Nous nous considérons vos hôtes, et nos efforts visent à vous permettre d'apprécier l'un des nos arts nationaux les plus modernes et accomplis". Il demandait par contre "un jugement impartial et exempt de préjugés, même si rigoureux et sévère".²⁷ Le soir du début, le 13 mai, aucun technicien de scène n'était en théâtre. Benois se prit alors la charge de signaler la fin des tableaux, pendant que Diaghilev manœuvrait comme d'habitude le clavier des lumières sous les planches. Selon le contrat, le Costanzi mettrait à la disposition de Diaghilev douze ballerines pour enrichir les rangs de la compagnie dans *Le pavillon d'Armide* et *Prince Igor*, avant que d'autres danseurs n'arrivent de la Russie. Cependant l'âge des ballerines italiennes, aussi bien que leurs corps, évidemment jugés inadaptés à ces ballets, mécontentèrent Diaghilev, qui ne les utilisa que dans des tableaux peu éclairés, comme celui des Heures dans *Le pavillon*.²⁸ Le début remporta un succès énorme, même si les applaudissements provenant de la salle et des loges furent contrastés par de violentes invitations à se taire provenant du poulailler, où siégeait d'habitude la claque.²⁹ Il est possible que Diaghilev avait refusé de la payer, comme la tradition voulait en Italie.³⁰ Dans "L'Italie", le quotidien en langue française de la capitale, la soirée fut définie "magnifique" et le début "trionphal".³¹ La communauté russe de Rome était présente au grand complet, avec la Grande-duchesse Maria Pavlovna et le Grand-Duc Vladimir. *Le pavillon d'Armide* fut très apprécié, en particulier pour sa "danse des bouffons", une formidable danse de caractère exécutée par Rosai avec six danseurs. *Les sylphides* furent louées pour les regroupements fluides des ballerines, qui évoluaient "dans une atmosphère verdâtre d'aquarium sous un jet de lumière violette".³² Le succès le plus retentissant fut remporté par *Le prince Igor*.

Fokine nous a donné un tableau chorégraphique exceptionnel. Ces danseurs et ces danseuses semblaient des machines automatiques, ou mieux, des poupées en caoutchouc, autant incroyable était l'élasticité qu'ils montraient dans des mouvements tourbillonnants. Et quelle précision merveilleuse dans cette confusion!"³³

"C'est une frénésie, un délire, une orgie! C'est vertigineux et exacte, barbare et exquis en même temps, il s'agit en somme d'une des plus irrésistibles émotions artistiques que puisse offrir un ballet."³⁴

Dans la danse finale du *Prince Igor* Gasco remarqua “un crescendo d’effets optiques”,³⁵ et un autre commentateur souligna que les danses de l’opéra de Borodine avaient “l’empreinte tout à fait spéciale d’une race primitive et sauvage, car elles étaient exécutés avec une impétuosité orgiaque et irrésistible”.³⁶ Comme ailleurs en Europe, on vit en action dans les *Danses polovtsiennes* le stéréotype du “russe barbare”, que Diaghilev visa à mettre en évidence ici et ailleurs de plusieurs façons, le considérant avec raison un facteur efficace de succès. Malgré son corps trop subtil pour le goût des italiens, Karsavina fut très louée:

Elle est un peu maigre et mince, mais aussi pleine de grâce et a des lignes merveilleuses: quand elle danse, elle semble un élégant papillon qui effleure le sol avec délicatesse. La regarder est une joie, une joie très pure.³⁷

Ce fut Nijinsky quand même qui étonna le plus. Outre sa grâce, qui “fait oublier une antipathie innée pour l’homme pirouettant en chausses et vareuse”,³⁸ on s’enthousiasma pour son agilité: “ces sauts sont des vols, au point que pendant ses variations un murmure d’étonnement courait parmi le public”, écrivit Gasco sur “La Tribuna”.³⁹ “Ses sauts ne sont moins admirables que se tours tourbillonnants: il tombe avec une légèreté extraordinaire”.⁴⁰ “C’est un avion!”, commentait “Avanti!”.⁴¹ “L’on dirait fait de caoutchouc, à un tel point il est capable de sauter et de rebondir avec une précision impeccable”, on écrivit sur “La Ragione”, “et en plus il danse en mesure d’une façon singulière ...”.⁴² Dans le rôle d’Arlequin de *Carnaval*, le 23 mai, Nijinsky est “élané comme un jonc, a une grâce admirable et ses mouvements inédits se font admirer pour une précision extraordinaire”.⁴³ Il “danse comme sait danser Nijinsky, en un mot, merveilleusement”.⁴⁴ Dans la mazurka des *Sylphides* Nijinsky e Karsavina “dépassèrent toute prévision, suscitant un enthousiasme général”.⁴⁵ A la troisième représentation de *Giselle* (20 mai) “un applaudissement retentissant accueillit leur pas de deux dans le second acte”, dès que leur agilité se montra tout à fait “étonnante”.⁴⁶ *Cléopâtre*, en scène à partir du 27 mai, fut apprécié sans aucune réserve: Diaghilev avait sagement éliminé le tableau de la dénudation. Dans le rôle de la protagoniste, le corps harmonieux de Karsavina ne pouvait que paraître plus virginal par rapport à celui d’Ida Rubinstein, dont la maigreur d’adolescente perverse avait suscité l’hor-

reur et la raillerie du public milanais.⁴⁷ Le décor de *Schéhéra-zade* fut le plus apprécié:

La gamme des couleurs est infiniment harmonieuse et oscille ici entre le vert réséda et le vert émeraude, et là entre le rose carné et un rose incandescent. Seulement un vrai peintre, un grand peintre a pu créer une telle symphonie chromatique.⁴⁸

Dans une lettre ouverte au directeur de “La Tribuna”, l’influent critique d’art Ugo Ojetti souligna que les nouveautés apportées par Diaghilev en Italie s’enracinaient dans un contexte russe innovateur et exalta la contribution donnée par les peintres aux expérimentations théâtrales de Savva Mamontov, de Stanislavski et des Théâtres Impériaux. “La meilleure exposition de peinture russe”, fut sa conclusion, “ne se trouve pas à Valle Giulia, mais au Costanzi”.⁴⁹

Les livrets, au contraire (certes, comparés aux allégories de Manzotti) furent blâmés en tant que “niais et sans aucun intérêt”.⁵⁰ Les musiques furent appelées par Nicola d’Atri des “pseudo-symphonies”, mal orchestrées et mal dirigées.⁵¹ Ce fut l’étonnement qui domina les réactions positives. On eut l’impression que les corps des danseurs russes étaient tellement différents de ceux des autres danseurs qu’ils rentraient presque sous une autre catégorie anthropologique. Devant leur agilité et légèreté, les commentateurs firent référence souvent aux marionnettes et aux poupées en caoutchouc. “La mobilité expressive des visages et des corps tout entiers” frappa souvent.⁵² On s’étonna de l’ordre qui régnait dans le corps de ballet, ce qui est d’autant plus significatif dans un pays où les ballets de Manzotti s’étaient signalés pour cette qualité, autrefois réalisée d’une façon extraordinaire, mais désormais perdue. Un journaliste remarqua que “le spectacle est un tableau où la danse est un élément qui n’a quand même un potentiel de suggestion plus élevé que les autres...”.⁵³

Somme tout, la tournée remporta un grand succès. Diaghilev en dut tirer des indications qui lui seraient utiles en futur. Il n’avait pas pu compter à Rome sur le riche tissu socio-culturel de Paris. Les arts manquaient encore de ces centres d’agrégation, de ces occasions d’échange d’idées et de connaissances qu’étaient à Paris les salons. Ils étaient remplacés en partie par quelques cafés et rédactions de journaux. Le désir d’un renouveau ne s’y était pas encore concrétisé en des initiatives remarquables. Pour ce qui concerne la communauté russe, à Rome elle était composée pour la plupart par diplo-

mates, peintres, littérateurs et aristocrates: aucun d'eux ne noua avec Diaghilev en 1911 une relation importante. L'imprésario ne trouva pas dans la capitale italienne cette syntonie et aussi ce soutien économique dont Paris s'était avéré bien généreux avec lui. C'était l'Académie de Santa Cecilia l'institution qui se montra la plus riche de promesses: Diaghilev fit de la musique et de son rapport avec le comte de San Martino, l'un des deux crochets de sa stratégie de pénétration en Italie.⁵⁴ L'autre fut le futurisme: pendant une brève période il espéra en fait qu'une synergie entre son entreprise et la révolutionnaire esthétique théâtrale des futuristes produise un renouveau de cette danse qui, disparue désormais la bien rapide météore de Nijinsky, lui semblait désormais figée dans le vieux style expressif de Fokine.

La "campagne" d'Italie

Dans l'après-midi du 13 février 1915 Diaghilev donna une réception au Grand Hôtel de Rome pour présenter son as musical, Igor Stravinsky. Parmi les invités étaient plusieurs diplomates et amis russes, tels que l'écrivain Michail Semenov et le peintre Alexandre Jakovlev, outre à influents membres de l'Académie de Santa Cecilia, des compositeurs,⁵⁵ les sculpteurs Rodin et Meštrović, les peintres futuristes Balla, Boccioni et Depero. Stravinsky exécuta au piano des parties de *L'oiseau de feu* et le premier tableau du *Sacre du printemps*, transcrit pour piano à quatre mains, avec le compositeur italien Alfredo Casella. Le jour suivant Stravinsky débuta à la salle de concert Augusteo. A sa présence (il était assis dans une loge auprès de Diaghilev), et avec Marinetti et d'autres futuristes dans la salle, Casella dirigea le premier, le seconde et le quatrième tableau de *Pétrouchka*: c'était la première fois où cette partition composée à Rome était jouée au moins en partie dans une salle italienne. Giannotto Bastianelli écrivit

Est-ce un problème si, différemment que les son d'un Beethoven ou d'un Scriabine, les sonorités de Stravinski sont, plutôt que de vraies sonorités musicales, des couleurs, des gestes et même des suggestions logiques? Ce n'est pas notre affaire si ces sonorités, étant générées plutôt de la poésie et de la vision plastique que dans la musique proprement dite, se permettent de claquer l'une contre l'autre, et de se confondre en des groupes inouïs et horriblement révolutionnaires? [...] Jouissons-en et sa suffit.⁵⁶

A la fin du concert, Marinetti se leva debout, s'adressa vers la

loge de Stravinsky et s'écria à tue-tête: "A bas Wagner! Vive Stravinsky!". Ce fut là un signal pour ses amis qui crièrent eux-aussi, parmi les applaudissements et les huées du public.⁵⁷ L'accueil enthousiaste que les futuristes firent à Stravinsky fut un formidable instrument publicitaire pour Diaghilev, et lui donna un halo de révolutionnaire. De ce temps la presse utilisait souvent l'adjectif "futuriste" pour signifier une transgression radicale.⁵⁸ Vers la fin de février Diaghilev se rendit pour quelques jours à Naples avec Prokofiev et Massine et il eut l'occasion d'y rencontrer Francesco Cangiullo, un jeune adepte du mouvement futuriste. L'imprésario discuta avec lui la possibilité de réaliser un ballet sur Piedigrotta, la grande et ancienne fête populaire, qui se tenait à Naples chaque année pendant la nuit entre le 7 et le 8 septembre. Ce projet était destiné à tomber.⁵⁹ Il en fut de même avec le ballet *Il giardino zoologico* [*Le jardin zoologique*], sur un livret de Cangiullo. Diaghilev en commanda la musique à Ravel, qui ne l'écrivit pas.⁶⁰ La curiosité de Diaghilev pour les intonarumori ne le conduisit en aucune part non plus. Il entendit ces nouveaux instruments musicaux inventés par le futuriste Luigi Russolo, dans la maison milanaise de Marinetti. Mais il en fut déçu. Un sort non plus favorable fut celui d'un ballet conçu par Balla, *Macchina tipografica* [*Machine typographique*], que l'auteur lui montra à Rome en 1916 dans une salle privée.⁶¹ Pendant l'hiver de cette année quand même il se décida à commander à Depero les décors et costumes du *Chant du rossignol*, et à Balla ceux de *Feu d'artifice*. Ce sera ce dernier spectacle notamment le seul produit du contact entre l'imprésario et les futuristes.⁶² En automne Diaghilev loua pour Massine un appartement au dernier étage d'un palais au numéro 9 de via del Parlamento, et y vécut quelque temps avec lui. "Dans cette maison le va-et-vient était continu", a rappelé Casella, "car le valet italien, Beppe [Poletti], laissait toujours la porte ouverte, et les futuristes surtout montaient à montrer leurs œuvres. Quant aux autres, ils n'en avaient pas le courage".⁶³ La maison de Massine était tout près de via del Corso avec son café Aragno – la troisième *saletta* (petite salle) était un fameux lieu de réunion des artistes –, et de via dei Condotti avec son café Greco – où se donnaient rendez-vous les russes depuis des décennies –. Elle n'était loin non plus de l'Académie de Santa Cecilia et de l'Augusteo. Un lieu ne pouvait être mieux choisi pour tisser des relations profitables, même si, quand il s'agissait de recevoir des gens importants, Diaghilev utilisait le Grand Hôtel.

Cet automne, le premier qu'il passait loin de la Russie, l'imprésario chargea Cecchetti de choisir des danseurs pour sa troupe, qui s'était réduite à cause de la guerre. Entre août et octobre Felicità Lodetti, Enrico Mascagni et Rosina Rera, tous actifs à Milan, signèrent des contrats avec lui.⁶⁴

En été la tournée en Espagne avait inspiré à Diaghilev plusieurs projets. Après avoir commandé *Le tricorne* à Manuel de Falla, il travailla à l'idée d'un nouveau ballet sur un morceau appartenant au xv^e livre de Iberia de Albéniz (*Triana*) et sur un autre sur la *Rhapsodie espagnole* de Ravel (*España*). Il concorda avec San Martino un concert de musiques de compositeurs espagnols et inspirées à l'Espagne qui se tiendrait le 1^{er} Janvier 1917. De Falla y délouerait avec ses Noches en los jardines de España et on lui accosterait deux morceaux appartenant à Iberia, "El puerto" e "Triana". De Triana l'imprésario commenda l'orchestration à Arbos. Diaghilev imaginait de éduquer avant tout le publique aux musiques qu'il aimait et ensuite de mettre en scène à Rome un spectacle entièrement dédié à l'Espagne. Il utilisa De Falla comme intermédiaire pour intégrer dans sa compagnie quelques danseurs espagnols. En fait en novembre 1916 il les attendait impatiemment à Rome.⁶⁵

Logés à l'Hôtel Minerva près du Pantheon depuis la moitié de septembre, Nathalie Gontcharova commença à travailler au décor de *Triana* et de *España*, tandis que Michel Larionov travaillait au décor de *Soleil de nuit* et *Contes russes*. Son retard dans la consigne empêchera à *Contes russes* de débiter à Rome comme prévu.

Les deux peintres se lièrent d'amitié avec Olga Resnévitch, une intellectuelle lettone qui avec son mari Angelo Signorelli avait un important salon littéraire, théâtral et musical. Resnévitch, qui s'était diplômée en Italie, devint le médecin de la compagnie de Diaghilev. A travers elle l'imprésario entra en contact avec nombre d'artistes italiens.⁶⁶ Déçu peut-être par l'impossibilité de réaliser ses projets à cause aussi de la guerre, Diaghilev organisa la tournée de 1917 come une série de brèves étapes. La suite des évènements laisse supposer qu'il se trouva à prendre des décisions impromptu.

L'imprésario voulut se présenter aussi à la capitale comme connaisseur et collectionneur. Dans l'après-midi du 9 avril, quelques heures avant le début de la première soirée de spectacles, il exposa la collection d'art de Léonide Massine dans la salle de concert du Costanzi, pavosée par les drapeaux des

pays alliés. Massine était trop jeune et Diaghilev trop bien connu dans les milieux artistiques pour que le visiteurs ne supposent que la collection avait été choisie et achetée par l'imprésario lui-même. Un portrait de Massine dessiné par Bakst illustre le petit programme de l'exposition, de quatre pages. Stravinsky, désormais le grand favori du public romain, dirigea des tableaux de *Pétrouchka*, de *l'Oiseau de feu* et *Feu d'artifice*. Le concert était organisé par la Società Nazionale di Musica [Société Nationale de Musique] que le compositeur Casella avait fondée trois semaines avant avec le but de renouveler et moderniser le milieu musical.⁶⁷

Comme d'habitude Diaghilev avait commencé à promouvoir ses spectacles tambour battant. Les premiers articles sur la tournée parurent sur les quotidiens le 31 mars, une dizaine de jours avant le début, et focalisèrent les figures de tous les membres de la compagnie, des danseurs et des décorateurs, de Massine à Bakst, Larionov et Gontcharova, Picasso inclus, qui rejoignit les Ballets pour travailler à la préparation de *Parade* avec Cocteau. Aidé par le peintre italien Carlo Socrate, il peigna le rideau de scène du ballet (qui débitera à Paris peu après) dans l'ainsi nommé Cantina Taglioni, une salle souterraine du Gran Caffè Faraglia, à l'angle de Piazza Venezia et via del Plebiscito. On déduit des commentaires de presse qu'aucun programme ne fut publié. On distribua au public rien de plus que des fascicules illustratifs en français et une petite affiche.

Devant un parterre où siégeaient des membres de l'aristocratie, des diplomates, des artistes venus aussi de l'étranger (parmi les quels était Colette), et des hommes de sciences, la soirée s'ouvrit avec l'exécution des hymnes nationaux. L'arrestation du tsar Nicolas II, quelques jours avant, et le passage du pouvoir à un gouvernement provisoire firent naître en Diaghilev et dans les siens de grands espoirs dans un nouveau politique de leur pays. C'est là la raison par laquelle l'imprésario demanda à Stravinsky l'orchestration du *Chant des bateliers de la Volga*, et le compositeur dut le faire à toute vitesse pendant la nuit avant le début. Il devint l'hymne national et fut joué à la place de celui du tsar.⁶⁸ Diaghilev voulut qu'on change aussi le final de *l'Oiseau de feu*, en en faisant une allégorie de la révolution russe: une procession de garçons d'honneur portaient au prince Ivan un drapeau rouge qui était secoué en scène en signe de triomphe. Après *Les sylphides*, tant aimé par le public en 1911 (Gavrilov et Lopokova y rem-

plaçaient Nijinsky et Karsavina), l'*Oiseau de feu* remporta un succès énorme.⁶⁹ On apprécia *Las meninas* mais beaucoup plus *Soleil de nuit*, avec “le rouge et or des costumes violemment projetés contre un décor de fond d’un bleu foncé”: ce ballet fut accueilli comme “une œuvre d’art stupéfiante, qui nous montre encore le monde fabuleux et barbare que nous ont fait connaître les archers et les caucasiennes du Prince Igor”.⁷⁰ Le 12 on assista au début des *Femmes de bonne humeur* et de *Feu d’artifice*. Le premier, que Grigoriev rappellera comme le ballet dansé dans la façon la plus parfaite dans l’histoire des Ballets Russes (on l’avait répété soixante-sept fois, deux mois de travail sans interruption),⁷¹ fut considéré “un bijou inestimable”: Massine “a inoculé du feu dans les veines des personnages goldoniens, qui dansent et gesticulent avec une ruse délicieuse”.⁷² Son humorisme était tellement chaleureux que Tommasini, Bakst (célébré pour les costumes et non pour le décor, que Diaghilev lui fit modifier), et les interprètes furent appelés sur la scène plusieurs fois, et on leur offrit des couronnes de fleurs et laurier. Comme prévu, *Feu d’artifice* enthousiasma les futuristes et déconcerta le reste du public: l’impossibilité de créer une totale obscurité dans la salle ne put que soustraire aux formes tridimensionnelles dessinées par Balla leur impacte dramatique et imaginaire. Le spectacle en fut endommagé.⁷³ Diaghilev remit en scène *Feu d’artifice* à Rome le 27 avril, mais probablement à cause de la difficulté de transporter le décor, ne montra la pièce ni à Naples, où on l’avait annoncée, ni à Paris, où elle aurait dû être présentée avec *Pétrouchka*.⁷⁴ Le plus grand triomphe personnel ce fut Lydia Lopokova qui le remporta: “[...] petite, svelte, souple [...] elle saute avec la légèreté d’une plume [...] ses mouvements ont une beauté incomparable”.⁷⁵ “Elle se soulève comme la plume d’une colombe et atterrit comme une flèche: elle est extraordinaire. Toutes ces poses et ses mouvements sont originaux”.⁷⁶ Plus d’un commentateur se dit convaincu que le succès de Diaghilev n’était que le produit de “l’éternel génie latin”, car c’était Cecchetti qui avait transmis aux danseurs la technique italienne dont la primauté était réputée indiscutable.⁷⁷ On ajouta une troisième représentation aux deux prévues, avec la dernière fixée le 27 avril.

Diaghilev avait prévu quatre représentations à Naples (le double que à Rome), mais n’y gagna pas autant de succès. La guerre avait éteint le climat culturel de la ville, formidable à peine quelques mois avant. Malgré l’assourdissant battage

publicitaire orchestré par Diaghilev, qui présentait les Ballets Russes comme des héritiers de Wagner, le public et la presse se divisèrent nettement entre les défenseurs d’un renouveau en syntonie avec les meilleures expériences internationales, et un soutien acharné du ballet de Manzotti, qui comptait à Naples un grand nombre de supporters.⁷⁸ Depuis longtemps d’ailleurs les nouveautés de la danse arrivaient en ville dans les salles du café-chantant (dont elle était richissime) plutôt que dans les théâtres de tradition comme le San Carlo, où Diaghilev montra sa troupe.

A Florence, même si seulement pour la soirée du 30 avril, Diaghilev sut se promouvoir très habilement à travers Michail Semenov, dont un très long article parut dans la première page de “La Nazione”, le plus important quotidien de la ville. Le critique musical Giannotto Bastianelli, grand soutien de Stravinsky, présenta les Ballets Russes comme “l’aube d’un théâtre musical nouveau”.⁷⁹ Les journaux furent envahis par photographies et anticipations. Accoururent au spectacle des artistes innovateurs, tels que le peintre Alberto Magnelli, et le tout jeune Primo Conti, qui avait attendu les Ballets Russes comme “une révolution et même une réprimande ironique vers un public aussi sédentaire que le nôtre”,⁸⁰ et qui se précipita à rencontrer Picasso, assis dans une loge.

Malgré le succès et la faveur que lui montrait désormais un public bien nombreux, la tournée déçut Diaghilev qui renonça à une bon offre proposé par un imprésario de Milan et rentra à Paris.⁸¹

Montée et déclin

A la fin de la guerre, ce fut notamment l’Angleterre, avec ses mécènes généreux, ses critiques attentifs et son public affectionné, qui décida de la survivance de la troupe de Diaghilev. Y débuta *La boutique fantasque*, issue de la collaboration de l’imprésario avec un jeune compositeur italien, Ottorino Respighi. Les deux s’étaient connus à Viareggio, sur la côte toscane, en août 1917, mais la guerre avait imposé un renvoi du début, qui, prévu pour mars 1918, eut lieu le 5 juin 1919.⁸²

A la fin de février 1920 les Ballets Russes se présentèrent de nouveau au Costanzi. Cette fois Diaghilev trouva à Rome une atmosphère nouvelle. Les futuristes visaient maintenant à restructurer l’espace théâtral et à utiliser des corps artificiels pour éviter tout imprévu lié à l’acteur en chair et os. Entre eux et Diaghilev c’était désormais le divorce. En 1916 le vieux cho-

régraphe italien Nicola Guerra (1865-1942) avait recueilli le défi des Ballets Russes et crée des ballets brefs, avec un petit nombre d'interprètes, en commandant la musique à de jeunes compositeurs. Les livrets touchaient les thèmes désormais à la mode, de la Grèce ancienne à la *commedia dell'arte*, à l'orientalisme. Sa troupe, appelée Pastelli coreografici [Pastels chorégraphiques], ne jouit que d'une vie brève dans des théâtres de province.⁸³ Les théâtres de tradition aussi, avaient visé au renouveau. Si au Costanzi on inséra un fox-trot dans *Excelsior*,⁸⁴ ce fut le Théâtre alla Scala à produire en 1918 un ballet de succès, *Il carillon magico* [*Le carillon magique*], avec une chorégraphie du vieux maître Raffaele Grassi (1848-1925), la musique composée par le jeune Riccardo Pick-Mangiagalli, un sujet inspiré à un XVIII^e siècle de jolies dames poudrées, et des danses bien composées, interprétées entre autres par la plus grande ballerine italienne de ce temps, Cia Fornaroli (1888-1954). Tout cela montrait que en Italie, non seulement on était en train de lutter pour le "renouveau de la conscience musicale nationale", pour reprendre les mots de Casella,⁸⁵ mais on réagissait à l'aventure diaghilevienne de sa propre façon.⁸⁶ Au dehors du ballet aussi on essayait d'ailleurs des conjugaisons inédites de mouvement, musique et peinture. A Rome en 1918 une jeune artiste ukrainienne, Ileana Leonidoff (1893-1966?), dansa pieds nus et sans musique devant des tableaux du peintre futuriste Prampolini à la galerie "L'epoca".⁸⁷ Son manifeste sur le *mimodramma*, qu'elle publia dans "Il Mondo" en avril 1918, ne manquait d'intérêt, avec ses évidentes suggestions tirées du théâtre russe contemporain et du futurisme italien.⁸⁸

Ce fut la force de l'exotisme à décider du succès de la tournée diaghilevienne de 1920. Barilli en fut le plus épris. Devant *Cléopâtre* (avec le nouveau décor, pas trop apprécié à Rome, de Robert Delaunay) et *Les danses polovtsiennes*, il exalta "cette tribu d'hommes débraillés et aériens, poussés par un vent de folie asiatique...". Lubov Tchernicheva est pour lui une "Cléopâtre ébahie, ensorcelée par un charme africain, ses seins nus étincellent dans leur blancheur de lune et ses bras frénétiquement suspendues frappent parfois l'air comme des flammes de luxure...".⁸⁹ La réception de ce musicologue, qui s'enthousiasma des *Danses polovtsiennes* et en particulier de la vigueur du chef des guerriers, interprété par Massine, était dominé par les *topoi* classiques de l'orientalisme fin-de-siècle, avec ses mondes lointains peuplés de femmes fatales et per-

verses.⁹⁰ Il ne manqua qui se professa enchanté par la façon où Fokine avait créé le mouvement des masses:

Avec un rythme assuré, avec une vraie fureur barbaresque, le corps de ballet avançait avec de grands bonds jusqu'au proscenium et soudainement atterrit et décrocha une flèche. Malgré l'uniformité de l'ensemble, chaque danseur montrait une personnalité tout à fait propre...".⁹¹

Bien que dansé par Massine, avec Sokolova, Zverev et Cecchetti (dans le rôle du Charlatan), *Pétrouchka*, que Diaghilev n'avait pas mis en scène en Italie en 1917 probablement parce qu'il manquait d'un corps de ballet assez important, déçut le public. Les critiques reprochèrent au directeur Henri Morin d'avoir trahi la richesse dynamique et chromatique de la partition de Stravinsky.⁹² Ce fut *Contes russes* qui remporta le succès le plus éclatant: l'exotisme des danses était bien conjugué avec les lignes nettes du décor et les contrastes de couleurs que l'on interpréta comme tout à fait futuristes. On apprécia l'acrobatisme des danses de *La boutique fantasque* et "la fête extraordinaire des lumières et des couleurs"⁹³ du *Tricorne*, où "les figures, les danses et les pas se développent et se succèdent avec une continuité parfaite".⁹⁴ *Le tricorne* convainquit le public sans toutefois l'enthousiasmer. Avec Massine, la belle Tchernicheva fut la préférée du public romain: plusieurs portraits d'elle furent publiés sur les couvertures de revues prestigieuses, telles que "Il Mondo" et "La Donna". L'intérêt des associations féminines vers les Ballets Russes et leur impacte innovateur, déjà vif en 1909, se délayait maintenant auprès des riches lectrices de la haute bourgeoisie dans la contemplation des costumes raffinés dont le style réverbérait de la scène aux salons. Les ballerines de Diaghilev d'ailleurs se présentaient comme des femmes moralement irrépréhensibles,⁹⁵ et pouvaient mériter l'approbation des dames, d'habitude appartenant aux classes élevées, gagnées par la cause de l'émancipation. Le médecin de la troupe, Olga Resnévitch, assista la femme de Beppe, le valet de Diaghilev, mais elle mourut devant l'imprésario pleurant toutes ses larmes.⁹⁶

Le déplacement de la troupe à Milan, où elle débuta le 27 mars, était destiné à surprendre l'imprésario. En imaginant un public très conservateur, il prépara un certain nombre de ballets orientalistes (y ajouta *Thamar*, de 1912), et légers (à *Carnaval* il juxtaposa *Papillons*, de 1914). Le Théâtre alla Scala étant fermé depuis deux ans environ, le Théâtre Lirico profi-

ta de la célébrité de la compagnie pour mettre en vente des billets extrêmement chers: il en suivit que les premières représentations eurent lieu dans une salle avec bien peu de spectateurs. A distance d'années, Grigoriev rappellera l'indifférence du public, de l'orchestre et la salle vide à moitié.⁹⁷ Des prix beaucoup plus accessibles et les réactions enthousiastes de la presse aux spectacles finirent par attirer une énorme masse de gens, dont "l'enthousiasme chaleureux s'écoula des galeries pleines à claquer, et de tout ordre de loge sur l'essaim joyeux des ballerines agiles, sur les pirouettes élastiques des danseurs et surtout sur cette chose indéfinissable et vraiment extraordinaire qui donna un trait d'élégance extrême et de sensibilité à la chorégraphie de ces danses, une grande beauté à toute figuration, et attribua une âme, une expression et une langueur à tout geste, à tout pas et à tout mouvement".⁹⁸ Tous les ballets remportèrent un succès formidable. Le public fut épris par la qualité de la danse du corps de ballet et par les solos: "on est frappé par le manque d'un essoufflement ou d'un effort visible [...] les visages des danseurs ont une sérénité d'extase, et ils sont éclairés par un air d'innocence. Comme s'ils dansaient dans la vertige d'une transe".⁹⁹ L'agilité flexueuse des danseurs fut réputée par fois typique de la "race slave". Quelqu'un affirma aussi que "le dernier de ces artistes est beaucoup mieux que les meilleurs des nôtres".¹⁰⁰ Le prestigieux quotidien "Il Corriere della Sera" se répandit en louanges pour tous les artistes.¹⁰¹

En quittant Rome, le Costanzi avait proposé à Diaghilev une nouvelle tournée dans la saison suivante. Il s'agirait d'un mois entier à partir du premier janvier 1921. Après la réception milanaise, l'imprésario pouvait bien s'attendre le début d'une relation finalement intense et féconde avec l'Italie. Les choses allèrent bien différemment.

Du 19 au 26 novembre 1920 le public du Costanzi avait applaudi chaleureusement une autre troupe de ballets russes, cette fois assemblée par Leonidoff, qui, abandonné vite le duncanisme et rentrée dans le plus assuré marché du ballet, avait adopté elle-aussi une formule diaghilevienne. Diaghilev en fut sapé dans son rôle d'innovateur. Pour rendre les choses plus difficiles, l'imprésario du Costanzi, Emma Carelli, exalta les productions de la maison, faisant le jeu typique des imprésarios du XIX^e siècle: le jour après le début des Ballets Russes, elle programma la seconde représentation d'un nouvel opéra étranger d'inspiration orientaliste et avec des

longues danses, *Marouf*, que l'on mit en scène avec grandeur. Elle engagea pour danser seulement ce soir l'étoile italienne Cia Fornaroli.¹⁰² La troisième et dernière représentation de *Marouf* fut mise en affiche pour le jour suivant la grande surprise de la tournée diaghilevienne: l'ancien opéra de Cimarosa *Le astuzie femminili*, que Diaghilev présenta, selon son habitude, abondamment remaniée, avec une nouvelle orchestration et de nouveaux récitatifs par Respighi.¹⁰³ Y paraissait dans le rôle protagoniste le vieux barytone italien Giuseppe Kaschmann, que Diaghilev idolâtrait dès sa jeunesse: avec cet opéra le chanteur prenait congé du théâtre.¹⁰⁴ Publicisée comme une "exhumation", l'opéra reçut des critiques bien défavorables, à cause de l'impréparation des chanteurs (due probablement au petit nombre des répétitions) et des nombreuses différences par rapport à la partition originale. On apprécia cependant les danses de Massine,¹⁰⁵ même si l'influent Roberto Forges Davanzati remarqua sur "L'idea nazionale"

Si l'on en finissait de se porter en misérables et de valoriser seulement les nouveautés étrangères, si on appelait pour nos opéras des peintres qui renouvellent nos décors et nos costumes selon ce que chaque spectacle demande, si on appelait des chorégraphes et des danseurs disciplinés pour danser nos mélodrames, on comprendrait peu à peu que les Ballets Russes en tant que spectacle ce n'est que de l'affectation".¹⁰⁶

Dans un quotidien engagé sur le front du nouveau musical, la prise de position de Davanzati prouve que l'on pouvait bien apprécier Diaghilev en tant que modernisateur de la mise en scène, mais le ballet continuait à se voir niée une légitimation. *Pulcinella*, interprété comme une exhumation, avec "Pergolesi déguisé en russe et Stravinsky déguisé en italien", ne suscita aucun enthousiasme du point de vue musical.¹⁰⁷ Les danses au contraire furent très appréciées.

Un phénomène nouveau était quand même en train de se produire. La "russité" inventé par Diaghilev pour s'affirmer à l'étranger surmonta son créateur. Ses productions pouvaient être désormais réduites à une formule¹⁰⁸ et les Ballets Russes finir par être reconduit encore au stéréotype des russes, "de ce peuple qui a un sens incroyablement rythmique et mimique de la danse – comme tous les peuples non encore complètement civilisés – et une élasticité audace dans les flexions du corps – naturelles elles aussi et conformées à la provenance

orientale des danseurs”.¹⁰⁹ A ce point là la troupe de Ileana Leonidoff et celle de Diaghilev s'équivalaient, comme hérauts de la modernité: malgré leur formule diaghilevienne, le destin de la compagnie des Nuovi Balli Italiani [Nouveaux ballets italiens] de Nicola Guerra (1923), était signé. Pendant les années '20 d'ailleurs bien d'émigrés russes rejoignirent l'Italie et les scènes se remplirent de russes véritables, et de faux russes aussi.¹¹⁰ En contact avec la communauté russe qui se recueillait à Rome autour de la Bibliothèque Gogol de via delle Colonnelle, Diaghilev affecta la recette du spectacle du 4 février à la faveur des réfugiés.

Au moment où, rentré à Paris, il se mit à négocier de nouveaux contrats en Italie, Diaghilev se trouva forcé à préciser que ses “ballets russes” étaient authentiques et non l'une des nombreuses imitations qui parcouraient le pays.¹¹¹ Sa fortune chez nous était cependant en baisse. Ileana Leonidoff lui disputa pendant quelques années toute possibilité d'engagement.¹¹²

Désillusions

Dans son quartier général de Monte Carlo l'attentif Diaghilev fut certes intéressé par l'ouverture, à la fin de novembre 1925, du Théâtre di Torino, le vieux Théâtre Scribe de la grande ville piémontaise restauré par les soins du mécène Riccardo Gualino, un industriel et collectionneur dont les fortunes étaient aussi liées à la Russie. L'engagement d'une orchestre dirigée par le prestigieux Vittorio Gui, un comité artistique où siégeaient le critique d'art Lionello Venturi et le musicologue Guido M. Gatti, faisaient de Gualino, qui avec sa femme adorait la danse et le théâtre, le destinataire idéal des propositions de Diaghilev.¹¹³ Ce fut bien probablement encore Casella et son cercle de musiciens innovateurs, qui insista afin que Diaghilev puisse faire une nouvelle tournée en Italie. Comment n'imaginer d'ailleurs que l'imprésario n'alla à Turin à l'occasion du début du nouveau ballet de Prokofiev, *Trapèze*, que la compagnie des Ballets Romantiques mit en scène avec la chorégraphie de Boris Romanoff dans la salle de Gualino le 4 mars 1926? Déjà en mars la revue “Cronache musicali” renseigna ses lecteurs de la prochaine tournée des Ballets Russes à Turin.¹¹⁴ L'engagement fut défini entre juillet et septembre, pendant que l'imprésario cherchait d'autres engagements en Italie par l'intermédiaire de l'agent Barbacini de Milan. La somme d'argent demandée, jugée excessive, fit tomber la

négociation avec Palerme,¹¹⁵ aussi bien qu'avec Naples (le San Carlo) et Rome (le Costanzi). Pendant l'attente d'une décision de Gênes, l'éditeur de musique Suvini e Zerboni proposa pour Milan le Dal Verme.¹¹⁶ Craignant qu'un partiel insuccès à Milan puisse compromettre la réception de Turin, Gatti demanda à Diaghilev de renoncer à l'offre de Suvini et Zerboni, qui concernait une période immédiatement précédente celle prévue dans la salle de Gualino.¹¹⁷ Ce ne fut pas un grand sacrifice pour Diaghilev, qui cette fois ne visait que au temple de l'opéra et de la danse, le Théâtre alla Scala, où Arturo Toscanini organisait depuis des années des saisons légendaires. A la fin de novembre de 1926 le contrat avec la Scala était signé.

Présenté comme le créateur du “style russe”, qui s'était imposée en Europe par une “marche vertigineuse de couleurs et splendeurs”,¹¹⁸ Diaghilev fut accueilli à Turin comme un “classique” de la modernité. Le répertoire comprenait de vieux succès (*Carnaval*, *Contes russes*, *Danses polovtsiennes*, *Pétrouchka*), aussi bien que le transgressif *L'après-midi d'un faune*, que Bronislava Nijinska avait remis en scène en 1922 après plusieurs années d'oubli, avec Massine dans le rôle créé par Nijinsky. Massine proposait aussi deux de ses chefs d'œuvres, *La boutique fantasque* et *Le tricorne*. S'y ajoutaient les récents *Les biches* et *Les matelots*, *Barabau* (très attendu pour la musique de Vittorio Rieti), et finalement une version abrégée du *Lac des cygnes* avec une interprète excellente, Olga Spessiva.¹¹⁹ Ce fut ce dernier en fait le ballet qui suscita le plus vif enthousiasme,¹²⁰ même si *Pétrouchka* aussi, dont la musique était très bien dirigée et le rôle du titre bien dansé par Massine, fut réputé un chef d'œuvre.¹²¹

Dès que *Barabau* fut quelque peu décevant, Diaghilev, peut-être sous l'impulsion de Cecchetti,¹²² choisit pour les trois soirées milanaises un programme très classique. Le début dans un lieu autant prestigieux serait ouvert par *Cimarosiana*, notamment un hommage au fameux compositeur italien. A suivre l'*Oiseau de feu*, dansé par Serge Lifar (Ivan), Spessiva (dans le rôle de la protagoniste), Tchernicheva (la Princesse) et Balanchine (le magicien Kostchéï, un rôle créé notamment par Cecchetti), et *Le mariage d'Aurore*. La présentation de la version abrégée du *Lac des cygnes* pendant la seconde soirée, fait supposer que Diaghilev avait l'intention de montrer quelques uns des piliers de sa carrière d'imprésario. D'un des premiers ballets conçus à l'enseigne d'une étroite

te collaboration entre chorégraphe, compositeur et décorateur (*L'oiseau de feu*), à la proposition nostalgique d'un XVIII^e siècle entre Russie et Italie, cour impériale et danses villageoises (*Cimarosiana*), à deux des plus étincelants et luxueux ballets produits par les Théâtres Impériaux à la fin du XIX^e siècle (*Mariage d'Aurore* et *Le lac des cygnes*). Sa désillusion dut être amère, car l'accueil ne fut plus que tiède. Les spectacles déçurent aussi tous ceux qui à Milan essayaient de renouveler le ballet selon les principes affirmés par Diaghilev dans ses premières saisons. On vivait à Milan une sorte de bataille entre les "classiques" et les "romantiques". Ces derniers visaient à s'éloigner finalement de l'esthétique de Manzotti en soutenant ce style expressif (fokinien) qui au contraire pour Diaghilev était bien passé. À leur tour, les amants acharnés du classicisme n'appréciaient que le passé italien et ne comprenaient que la technique de la danse classique puisse maintenant montrer des croisements avec la gymnastique, le cirque et le music hall, qui en fait étaient dus aux conquêtes faites par l'école russe de danse sortie de la Révolution. Et voilà alors que Diaghilev paraissait trop classique à ceux qui voulaient moderniser, et trop moderne, trop ouvert au nouveau, trop épris du désir de relever les défis de ces temps en transformation rapide, pour être compris par tous ceux qui étaient convaincus que le rôle d'annoncer le nouveau au monde entier revenait de droit au Théâtre alla Scala. Les Bal-

lets Russes en version néoclassique déçurent l'un des majeurs paladins du nouveau ballet tel que Walter Toscanini. En janvier 1929, après la mort de Cecchetti et le passage à Milan de Anna Pavlova avec sa compagnie, il déclara que les Ballets Russes étaient désormais morts.¹²³ Son article fut publié à peine quelques mois avant la mort de Diaghilev à Venise, mais son jugement démontrait qu'il était bien incapable de comprendre la réalité.

Diaghilev fut peu compris en Italie. Après sa mort même Casella, qui l'avait toujours soutenu, et tout en reconnaissant ses grandes mérites, interpréta comme une "décadence fatale" l'activité de ses dernières douze années (donc à partir de *Parade*). Ce tournant avait conduit Diaghilev à son avis à épuiser très tôt son potentiel de renouveau.¹²⁴ Celui qui au contraire à l'occasion de la mort de l'impresario sut jeter sur les Ballets Russes un regard très positif ce fut un homme de théâtre transgressif et innovateur tel que Anton Giulio Bragaglia. Il qualifia Diaghilev comme "trop slave, trop imaginaire et trop décadent pour rester fidèle à un idéal", et apprécia en lui justement son goût de l'expérimentation, ce "démon du nouveau" qui l'emporta tout le temps. Et il n'hésita à le définir "le plus grand impresario de nos temps".¹²⁵ L'approbation d'un révolutionnaire était un paradoxe, mais je crois que Diaghilev l'aurait bien appréciée.

- 1 Il suffit de rappeler *La Belle au bois dormant*, chorégraphié par Marius Petipa sur la musique de Tchaïkovski, qui débuta en 1890 au Théâtre Marinski de Saint Pétersbourg avec la jeune Carlotta Brianza dans le rôle protagoniste, Aurora. Diaghilev engagera la ballerine (qui s'était diplômée au Théâtre alla Scala) pour la reprise de ce ballet désormais mythique, en 1921. Cecchetti créa au début les rôles de la fée Carabosse et de l'Oiseau bleu.
- 2 Cit. dans Richard Buckle, *Diaghilev*, Atheneum, New York, 1979, p. 302. Je remercie José Sasportes pour m'avoir signalé cette interview.
- 3 "The methods of Beretta", la danseuse raconte, "were those of the Italian school, which does not care for individual grace of movements, but is implacable as to correctness of attitudes and port de bras. Exercises were set in the systematic pursuit of virtuosity: the class was forcible, not a second of rest allowed during the whole bar practice" (Tamara Karsavina, *Theatre Street*, London, Constable & Company Ltd, 1948, p. 145). Elle reconnut qu'après deux mois de cours avec Beretta, sa technique avait améliorée: "[...] my jumps were higher, my 'points' were stronger, and my general standard of precision had improved beyond measure. I was now ready to justify the expectation of all those who had pinned their faith on me" (Ibidem, p. 146).
- 4 Dès 1896 le romain Cecchetti avait enseigné dans l'école du Théâtre Marinski, se proposant ainsi comme le messager de la technique italienne. A noter que en 1912, lorsqu'il préparait une tournée à la Narodnyi Dom de Saint Pétersbourg destinée à ne pas avoir lieu à cause d'une incendie qui détruisit la salle, Diaghilev engagea Carlotta Zambelli, qui dansait à ce moment à Paris et avait été très appréciée à Saint Pétersbourg quelques années auparavant. Selon son contrat elle aurait dansé non seulement *Giselle*, l'un de ses chevaux de bataille, mais aussi *Le spectre de la rose* et *L'oiseau de feu*. L'imprésario évidemment considérait ces deux créations de Fokine aptes à son style (Zambelli, Carlotta, Dossier d'artiste, contrat, 4 janvier 1912, Bibliothèque Musée de l'Opéra, dorénavant: F-Po). Dans la même année, à l'occasion d'un gala organisé par Diaghilev à l'hôtel Ritz de Londres en l'honneur de l'Aga Khan, Zambelli dansa le pas de trois du *Pavillon d'Armide* avec Nijinsky et Karsavina (Ivor Guest, *Carlotta Zambelli*, dans "Revue de la Société d'Histoire du Théâtre", XXI, n.3, 1959, p. 239). Diplômée à l'école du Théâtre alla Scala de Milan, Zambelli avait été immédiatement engagée par l'Opéra de Paris.
- 5 Quand Fokine en 1911 mit en scène à la Scala deux ballets du répertoire diaghilevien, il voulut parmi les protagonistes Ettorina Mazzucchelli, qui n'avait que quatorze ans. Ensuite il lui proposa de le suivre en Russie. La jeune danseuse refusa (Patrizia Veroli, *Ettorina Mazzucchelli, L'insuperabile diva della danza'. Le memorie di Ettorina Mazzucchelli*, dans 1900-1950. *Alla ricerca dell'Ottocento perduto*, dirigé par José Sasportes et Patrizia Veroli, Roma, Bulzoni, 1999, p. 60).
- 6 Retourné à Saint Pétersbourg après le scandale de *Cléopâtre* qu'il avait mise en scène à la Scala, Fokine déclara dans une interview qu'il avait été très déçu par *Excelsior*, qu'il avait vu à Milan, au Théâtre Dal Verme. "J'ai vu rarement quelque chose de plus stupide, avec un livret d'un goût aussi bas. Il s'agit d'une gymnastique exécutée à temps de danse. Le sujet est vraiment puéril. Il veut représenter quelque chose comme le progrès de la civilisation. Sur la scène paraissent des trains en carton, des avions, etc.", dans C. d'Or [Carlo d'Ormeville], *Ingratitudine e impudenza (a proposito dei Balli Russi)*, dans "Gazzetta dei Teatri", 2 février 1911). *Excelsior* fut représenté au Dal Verme soixante-cinq fois à partir du 22 décembre 1910: Fokine doit avoir assisté à l'un des derniers spectacles.
- 7 Parmi les sujets les plus appréciés de Manzotti étaient la célébration de la maison régnante italienne (*Pietro Micca*, 1871), du progrès et de la fraternité universelle (*Excelsior*, 1881), du destin unique vers qui l'Italie se sentait appelée à cause de son passé impérial romain (*Amor*, 1886), et finalement les nouvelles modes de la contemporanéité (*Sport*, 1897). *Excelsior* et avait remporté un succès remarquable en Russie: Cecchetti même y avait dansé. Voir José Sasportes, *Virtuosismo e spettacolarità: le risposte italiane alla decadenza del balletto romantico*, dans *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre 'cure' nella drammaturgia del Verdi romantico*, dirigé par Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1985, pp. 305-315; et *Excelsior. Documenti e saggi*, dirigé par Flavia Pappacena dans "Chorégraphie", Scuola nazionale di cinema-Cineteca Nazionale, Roma, Di Giacomo, 1998: à ce livre est inclus un VHS qui contient l'édition filmée d'une partie d'*Excelsior*, dont fut l'auteur en 1913 Luca Comerio et que Pappacena a reconstruit du point de vue philologique.
- 8 Nicola Guerra, *Parole chiare sull'Accademia di danza del Teatro Nazionale di Roma*, dans "Revue Internationale du Théâtre", 1928, page non identifiée, Archive Nicola Guerra, Rome.
- 9 A façonné un portrait de cette époque Concetta Lo Iacono, *Minima Choreutica. Fasti e dissesti del ballo italiano sul declino dell'Ottocento*, dans *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, dirigé par Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1991, 1, pp. 391-421. Voir aussi Patrizia Veroli, *Angeli caduti. La ballerina italiana all'alba del Novecento*, dans Id., *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, pp. 19-54.
- 10 Sur les rapports entre opéra et ballet en Italie, voir Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, dans *Storia dell'opera italiana*, dirigé par Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, v, Torino, EDT, 1988, pp. 175-306 (en particulier sur la fin du XIX^e siècle: pp. 297-302).
- 11 Le 47% des productions de Diaghilev a été mis en scène à Londres (Jane Pritchard, *Serge Diaghilev's Ballets Russes – An Itinerary. Part II (1922-9)*, dans "Dance Research", XXVII, n. 2, hiver 2009, p. 256).
- 12 Daniela Rizzi s'est occupée récemment de la difficulté de compréhension de la culture russe telle que Diaghilev la représentait par ses ballets: *Diaghilev, i russi e l'Italia*, in *Omaggio a Sergej Djagilev. I Ballets Russes (1909-1929) cento anni dopo*, dirigé par Daniela Rizzi et Patrizia Veroli, Avellino, Verejia, 2011, pp. 55-76.
- 13 Guido M. Gatti, *Torino musicale del passato*, dans "Nuova Rivista Musicale Italiana", 1, n. 3, septembre/octobre 1967, pp. 559-567.
- 14 Il n'est pas un cas si Milloss chorégraphia plusieurs titres du répertoire diaghilevien, souvent avec un nouveau livret créé par lui-même. Tout en appelant à collaborer avec lui des musiciens italiens innovateurs, il privilégia la musique de Stravinsky au point d'être reconnu aujourd'hui comme le chorégraphe qui après Balanchine a fait usage les plus souvent des musiques de ce compositeur (Stephanie Jordan, *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*, London, Dance Books, 2007,

- p. 116). Pour le renouveau du ballet réalisé par Milloss fut essentielle sa syntonie avec des compositeurs comme Alfredo Casella et Roman Vlad, et des critiques musicaux comme Fedele d'Amico. Sur la lecture clairvoyante que ce dernier fit en particulier de quelques ballets du répertoire diaghilevien, voir Fedele d'Amico, *Forma divina. Saggi sull'opera lirica e sul balletto*, 1, *Sette e Ottocento*; 11, *Novecento e balletti*, dirigé par Nicola Badolato et Lorenzo Bianconi, préface de Giorgio Pastelli, Florence, Olschki, 2012. Sur Milloss voir Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, LIM, 1996.
- 15 L'histoire de la réception italienne peut être lue profitablement à la lumière du succès parfois difficile qui accueillit la troupe de danseurs russes assemblée par l'imprésario finlandais Edvard Fazer, dans un pays comme par exemple le Danemark, qui s'identifiait (et s'identifie encore, même si d'une façon plus nuancée) dans le style d'un chorégraphe danois, Auguste Bournonville. Diaghilev, se peut-il renseigné sur l'expérience de Fazer, ou bien découragé par des imprésarios locaux, ne porta jamais sa compagnie au Danemark (Johanna Laakkonen, *Canon and Beyond. Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet*, Helsinki, Finnish Academy of Science and Letters, 2009).
- 16 Le grand défi était celui d'introduire, avec les nouveaux opéras, le répertoire symphonique étranger et le répertoire de la musique de chambre italienne, qui était fort peu connue. C'était San Martino qui avait créé les saisons de concert de cette académie, fondée au XVI^e siècle. Il avait réussi à douer la ville d'une orchestre municipale, dont le siège était dès 1908 la salle de concert Augusteo. La même année San Martino acheta le théâtre Costanzi, le plus jeune de la ville, et en confia la gestion à la Société Théâtrale Internationale dont le procureur était un imprésario très audace, Walter Mocchi.
- 17 Silvia Cecchini, *Necessario e superfluo. Il ruolo delle arti nella Roma di Nathan*, préface de Walter Veltroni, Roma, Palombi, 2006, p. 43.
- 18 Enrico di San Martino, *Ricordi*, Roma, Danesi, 1943, pp. 250-275. L'exposition de peintures eut lieu dans le pavillon russe et s'ouvrit le 18 mai à la présence du Grand-Duc Boris et de la Grande-Duchesse Maria Pavlovna (Antonella d'Amelia, *Artisti russi in Italia agli inizi del Novecento*, dans "Europa Orientalis", numéro monographique: *Archivio russo italiano v. Russi in Italia*, dirigé par Antonella d'Amelia e Cristiano Diddi, n. 9, 2009, pp. 13-96). Trois concerts du Cœur du Saint Synode dirigé par Nicolai Daniline eurent lieu à la salle Augusteo le 16, 19 et 21 mai.
- 19 "Parmi les expositions de beaux-arts que vous avez eu la bienveillance de nous confier pour 1911", écrivit San Martino à Nathan le 15 septembre 1910, "ne pouvait manquer la musique à qui le génie de notre peuple a assuré des triomphes universels et durables. C'est pour répondre fidèlement à l'histoire et à la gloire italienne qu'il fallait revisiter la formation et les transformations du mélodrame italien" (IRASC, b. 54, fasc. 5).
- 20 Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, traduit par Mary Britnieva, Putnam, London 1947, p. 332; Bronislava Nijinska, *Early Memoirs*, traduit et dirigé par Irina Nijinska et Jean Rawlinson, avec une introduction de et en consultation avec Anna Kisselgoff, London & Boston, Faber & Faber, 1981, p. 359.
- 21 Karsavina, *Theatre Street*, p. 234.
- 22 Nijinska, *Early Memoirs*, p. 360.
- 23 Le temps était très limité, car le début de *Pétrouchka* était prévu pour le 13 juin. Stravinsky, logé avec le peintre Serov et Benois à l'Hôtel Italia, devant les jardins Barberini, composait aussi chez lui, grâce au piano que Diaghilev avait fait transporter dans sa chambre (Benois, *Reminiscences*, pp. 330-331).
- 24 Alberto Gasco, *In attesa dei "Balli Russi". Una conversazione durante le prove*, dans "La Tribuna", 10 mai 1911. Diaghilev ajouta que "les nouvelles idées sur la danse proclamées et pratiquées avec autant de succès par Isadora Duncan" avaient joué un "grand" rôle sur la poétique de Fokine.
- 25 Nicola D'Atri, *Per il "Falstaff" a Roma l'ostacolo dei Balli Russi*, dans "Il Giornale d'Italia", 12 mai 1911.
- 26 Renato Simoni, "Cleopatra" *dramma coreografico di Michele Fokine e Leo Bakst, musica di Arensky ed altri compositori russi alla Scala*, dans "Il mondo artistico", XLV, n. 3-4, 11 janvier 1911. Voir aussi Patrizia Veroli, *La Fokineide al Teatro alla Scala*, dans "Europa Orientalis", numéro monographique: *Archivio russo italiano v. Russi in Italia*, n. 9, 2009, pp. 175-190.
- 27 Serge Diaghilev, *A proposito dei Balli Russi*, dans "La Tribuna", 14 mai 1911. L'article a été reproduit tout entier dans D'Amelia, *Artisti russi in Italia*, pp. 43-44. D'Atri ne négligea de donner libre cours à sa fierté nationaliste, en soulignant que la danse russe "prend son caractère du vieux et glorieux ballet italien". Il critiqua aussi le répertoire des russes, et finalement il dénonça comme excessive la somme de dix-mille lires par soirée que Diaghilev avait réussi à obtenir (*I Balli Russi al Costanzi*, dans "Il Giornale d'Italia", 16 mai 1911).
- 28 Benois, *Reminiscences*, p. 332. La seule ballerine italienne dont le nom paraît sur les affiches est celui de [Anita?] Malinverni.
- 29 Se peut-il en considération de ce fait, Vittorio Frajese a défini un succès la première tournée des Ballets Russes. Les choses allèrent autrement, au contraire, comme montre la plupart de la presse (Vittorio Frajese, *Dal Costanzi all'Opera. Cronache, recensioni e documenti*, avec la collaboration de Jole Tognelli, Roma, Capitolium, 1977, 11, p. 46). Le malentendu s'est transmis aux publications qui suivirent.
- 30 La claque était une vraie institution dans les théâtres italiens de ces années, comme a raconté aussi Chaliapine qui à Milan en 1901 avait refusé de la payer (*Chaliapin. An Autobiography as Told to Maxim Gorky*, traduite de l'original russe et rédigé par Nina Froud et James Hanley, Londres, MacDonald, 1968, p. 148).
- 31 L. d'A., *Le Ballet russe triomphe au Costanzi*, dans "L'Italie", 15 mai 1911.
- 32 Ibidem.
- 33 Anonyme, *Gli spettacoli al Costanzi*, dans "Il Messaggero", 15 mai 1911.
- 34 L. d'A., *Le ballet russe triomphe...*
- 35 Alberto Gasco, *Prima rappresentazione dei balli russi al Costanzi*, dans "La Tribuna", 15 mai 1911.
- 36 T. Montefiore, *I balli russi al Costanzi*, dans "La Ragione", 15 mai 1911.
- 37 Gasco, *Prima rappresentazione...*
- 38 Anonyme, *I balli russi al Costanzi...*
- 39 Gasco, *Prima rappresentazione...*
- 40 Anonyme, *I balli russi al Costanzi...*, Emphase dans le texte.
- 41 V.p., *I balli russi al Costanzi*, dans "Avanti!", 15 mai 1911.
- 42 Anonyme, *I balli russi al Costanzi*, dans "La Ragione", 15 mai 1911.
- 43 Alberto Gasco, *Carnaval e Scheherazade al Costanzi*, dans "La Tribuna", 25 mai 1915.

- 44 Anonyme, *Nuovi balli russi al Costanzi*, dans “Il Messaggero”, 25 mai 1911.
- 45 Gasco, *Prima rappresentazione...*
- 46 Anonyme, *Gli spettacoli al Costanzi*, dans “La Tribuna”, 22 mai 1911.
- 47 Ida Rubinstein aurait dû prendre part aux célébrations de 1911 avec *Le Martyre de Saint Sébastien*, attendu au Costanzi après le début parisien. Le spectacle fut annulé à la dernière minute à cause du coût trop élevé et peut-être aussi à la suite de protestations de la part du Vatican (Anonyme, *Il San Sebastiano di D’Annunzio non sarà più a Roma. L’enorme costo della messa in scena*, dans “La Tribuna”, 10 mai 1911).
- 48 Anonyme [Alberto Gasco], *Carnaval e Scheherazade al Costanzi*, dans “La Tribuna”, 25 mai 1911.
- 49 Ugo Ojetti, *Ipittori russi nei balli russi*, dans “La Tribuna”, 16 mai 1911. Valle Giulia était le quartier où se trouvait le Palais des Beaux-arts. Valle Giulia était le quartier où se trouvait le pavillon russe et son exposition de peinture.
- 50 Anonyme, *Balli russi al Costanzi*, in “Il Corriere d’Italia”, 15 mai 1911. L’auteur en fait reprocha aux organisateurs de ne pas avoir présenté un ballet italien important comme *Brahma*, *Excelsior* ou *Amor*.
- 51 Nicola D’Atri, *Balli russi al Costanzi*, in “Il Giornale d’Italia”, 16 mai 1911. La référence est au *Pavillon d’Armide* et aux *Sylphides*.
- 52 Anonyme, *Scheherazade al Costanzi*, dans “Avanti!”, 25 mai 1911.
- 53 Anonyme, *I balli russi*, dans “La Vita”, 14-15 mai 1911.
- 54 L’11 décembre 1914 il écrivit à son collaborateur Walter Nouvel en Russie: “I am very glad Prokofiev is working, and fruitfully [...] I could arrange both his concerts with big symphony orchestras in the Augusteo [...] They are very good concerts [...] The hall is huge, the audience curious but unlikely to pose any threats for him [...]” (dans Sjeng Scheijen, *Diaghilev. A Life*, London, Profile Books, 2009, p. 307).
- 55 Avec San Martino se trouvaient le comte Paolo Blumensthal (qui sera l’un des vice-présidents de l’Académie à partir des années 20), son frère Emilio, le directeur stable de l’orchestre de Santa Cecilia, Bernardino Molinari, et les compositeurs Ottorino Respighi et Vincenzo Tommasini, qui collaboreront avec Diaghilev d’ici peu. Le ‘vieux’ ennemi des Ballets Russes, Alberto Gasco, était là aussi.
- 56 Sur l’organisation du concert, voir les lettres de Diaghilev à Stravinsky du 14 et 15 novembre 1914, dans Igor Stravinsky, *Selected Correspondence*, dirigé par Robert Craft, 11, London, Faber & Faber, 1984, pp. 14-15. Voir aussi, dans l’Archive historique de l’Académie Nationale de Santa Cecilia la correspondance entre Stravinsky et San Martino (4/505, Stravinsky 1914; 4/505 Stravinsky 1915). Outre à Diaghilev, agit en fonction d’intermédiaire aussi Vasily Kvochinsky, attaché au près de l’ambassade russe de Rome et bon ami du compositeur et de l’impresario, le commentaire de Bastianelli parut dans “Il Piccolo Giornale d’Italia”, 15-16 février 1915. Emphase dans le texte original.
- 57 Nicola Cilenti, *La musica modernissima di A Carella [sic] all’Augusteo*, dans “La Vittoria”, 15-16 février 1915. Presque tous les commentateurs rapportèrent les acclamations par lesquelles les futuristes avaient accueilli Stravinsky. Le concert de Prokofiev, le 7 mars, reçut un accueil plus tiède. Appelé par Diaghilev à Rome pour discuter du ballet qu’il lui avait commandé, le jeune compositeur exécuta au piano quelques partitions des siennes, parmi lesquelles était le *Second Concert*, avec la direction de Molinari. Sur le rapport de Prokofiev avec l’impresario, voir Sergey Prokofiev, *Diaries 1907-1914. Prodigious Youth*, traduit et annoté par Anthony Phillips, London-Ithaca-New York, Faber & Faber /Cornell University Press, 2006; pp. 20-32. La date du concert y résulte incorrecte.
- 58 En 1917 Prampolini aussi se serait entiché de Stravinsky, au point de lui demander une page de musique à publier sur sa revue “Noi”. Un fragment de la partition pour piano de *Renard* parut en fait dans le numéro 5-6-7 du périodique romain (p.9). Le peintre sera l’auteur de la couverture d’un numéro de la revue “I Novissimi”, dirigée par Achille Ricciardi et dédiée aux Ballets Russes (111, n. 1, 9 avril 1917). Y parurent des textes entre autres du même Ricciardi, de Sebastiano Arturo Luciani et de Prampolini.
- 59 Selon le témoignage de Cangiallo, le ballet aurait eu le décor de Balla et la musique de Balilla Pratella. Voir Patrizia Veroli, *Diaghilev e l’‘oro’ di Napoli. Il mezzo ‘fiasco’ del San Carlo tra Cangiallo e Pulcinella (1915-1917)*, dans *Musica e musicisti a Napoli nel primo Novecento*, dirigé par Pier Paolo De Martino et Daniela Tortora, Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici, pp. 51-66.
- 60 Le compositeur aurait dû consigner la partition d’orchestre le 1er avril 1918 (lettre de Ravel à Diaghilev du 12 janvier 1917, dans *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, dirigé par Arbie Orenstein, New York, Columbia University Press, 1990, p. 179). Un autre livret de Cangiallo, *I fantocci del bosco [Les pantins de la forêt]*, n’intéressa pas Diaghilev. Les deux livrets ont été publiés dans Patrizia Veroli, *Cangiallo e Diaghilev*, in “Terzo Occhio”, xvii, n. 4 (65), décembre 1992, pp. 9-11.
- 61 Virgilio Marchi, *Giacomo Balla*, dans “La Stirpe”, n. 3, mars 1928, pp. 159-163.
- 62 Patrizia Veroli, *The Futurist Aesthetic and Dance*, in *International Futurism in Arts and Literature*, dirigé par Günter Berghaus, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2000, pp. 422-448.
- 63 Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1942-xx, p. 178.
- 64 Le contrat avec Mascagni (dont le nom de famille fut modifié en Mascagno, certes pour éviter l’homonymie avec le célèbre compositeur italien) était de cinq mois, mais il fut renouvelé jusqu’à 1920. La même chose arriva avec le contrat de sa femme. Le contrat avec Lodetti, signé en octobre 1916, fut renouvelé jusqu’à 1919 (THM/7/3/38/1 e /2 [Mascagni]; THM/7/3/35/2 e /3 [Lodetti]; THM/7/3/52/1 e /2 [Rera]: Theatre Museum, Londres). Pour la lettre de Cecchetti à Diaghilev du 20 octobre [1916] voir THM/7/3/35/4. Le nom de Lodetti ne résulte ni dans les affiches ni dans les programmes: il fut russifié comme “Felia Radina”. Rera (une mime dans le ballet *Korrigane*, présenté à la Scala en décembre 1914) et Lodetti s’étaient diplômées à la Scala le 10 avril 1915. Sur les Mascagni, voir Patrizia Veroli, *Rosetta ed Enrico Mascagni ballerini con Diaghilev*, p. 361.
- 65 Selon le contract signé par De Falla, le compositeur aurait dû consigner la partition d’orchestre à Diaghilev le 15 décembre et *Le tricorne* aurait débuté au printemps de 1917. De Falla consigna sa musique avec un tout petit retard, mais Diaghilev changea son projet. Voir en particulier la correspondance tenue par l’impresario et De Falla entre l’octobre de 1916 et le janvier de 1917 (Yvan Nonmick, *Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a partir de su epistolario*, dans Ivan Nonmick e Antonio Álvarez Cañibano, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada-Madrid, Archivo De Falla-Centro de Documentación de Musica y Danza INAEM, 2000, pp. 122-125). Même le

- concert de musiques de Falla voulu par Diaghilev et San Martino fut dans un premier moment renvoyé à une date à décider ensuite, sur la base des projets de l'imprésario (voir la lettre non datée, mais du février 1917, du compositeur à San Martino, Archive historique de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 4/1681 De Falla 1916 et 4/1681 De Falla 1917). Une fois changés les projets de Diaghilev, le début de Falla à la salle Augusteo eut lieu seulement en mars 1918 (grâce à l'intermediation de Casella), et non avec les *Noches* tant aimées par le Russe (qui à la suite de plusieurs circonstances ne réussit pas à en faire un ballet), mais avec le quatrième morceau de ses *Quatro piezas españolas* pour piano, "Andaluza".
- 66 L'imprésario eut l'idée de proposer des collaborations à des habitués du salon Signorelli, les peintres (bien connus à ce temps) Ferruccio Ferrazzi et Alberto Spadini. Le premier devrait créer un décor, l'autre assister Bakst. Rien n'en sortit, notamment (Maria Signorelli, *Quell'inverno del 1916*, dans "Strenna dei Romanisti", 11, 18 avril 1988, p. 548). Sur Olga Resnévitch Signorelli voir Patrizia Veroli, *Teatro e spettacolo nella vita di Olga Signorelli*, dans "Europa Orientalis", n. 11/2 (*Archivio russo-italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, dirigé par Elda Garetto et Daniela Rizzi), pp. 111-135.
- 67 Retourné en octobre 1915 à Rome de Paris après un séjour de plusieurs années, Casella s'était donné à la cause du ballet de Diaghilev et du renouveau du théâtre musical. Il avait connu l'imprésario à Paris au début du siècle, avait apprécié ses spectacles et voyait dans Stravinsky et dans les Ballets Russes des modèles de modernité. En 1912 Jacques-Emile Blanche, un bon ami de Diaghilev, suggéra à Casella d'écrire un ballet pour lui. Quand même son *Couvent sur l'eau*, composé sur le livret de Jean-Louis Vaudoyer, ne plut pas à Diaghilev. Il serait mis en scène à la Scala en 1925 avec le titre, partiellement modifié, *Il convento veneziano*, et une chorégraphie de Giovanni Pratesi.
- 68 "[...] Il fallait le jouer à l'orchestre et l'instrumentation manquait. Diaghilev me supplia de m'en occuper d'urgence. Je dus m'exécuter et, pendant toute la nuit précédent le jour du gala, assis au piano dans l'appartement de Berners, je fis l'instrumentation de ce chant pour un orchestre d'harmonie et la dictai accord par accord, intervalle par intervalle, à Ansermet qui l'inscrivait» (Igor Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1935, 1, p. 144). Connu comme Lord Berners, Gerald Tyrwhitt se décorait du titre nobilier d'un oncle. Il travaillait à l'ambassade britannique de Rome. Le témoignage de Stravinsky ici cité a fait longtemps supposer que Diaghilev lui-même avait commandé un nouveau hymne national au compositeur. Taruskin au contraire a précisé que la commande venait du nouveau président de la Duma, Michail Vladimirovitch Rodjanko et faisant partie d'une série de mesures qui incluait l'offre à Diaghilev de la charge de Ministre des beaux-arts. L'imprésario refusa la proposition (Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through "Mavra"*, 11, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 1183-1184). Stephen Walsh au contraire a douté que la commande de la part du gouvernement provisoire puisse être vraiment parvenue à Rome (Stephen Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring. Russia and France, 1882-1934*, New York, Alfred A. Knopf, 1999, p. 227).
- 69 "Le public resta frappé de stupeur devant la fantasmagorie de couleurs, la succession de tableaux tout à fait suggestifs, l'expressivité d'une danse parfaitement exécutée, et les effets admirables du mélange et des harmonies des couleurs: au baisser du rideau il se tut comme encore capturé par un charme mystérieux, et puis il éclata en une ovation indescriptible" (Anonyme, *titre non identifié*, dans "Il Corriere d'Italia", 11 avril 1917). Les interprètes, parmi lesquels Cecchetti (très apprécié dans le rôle de Kostchéï), aussi bien que Stravinsky furent appelés en scène quatre ou cinq fois.
- 70 Alberto Gasco, *L'arte coreografica russa al "Costanzi"*, dans "La Tribuna", 11 avril 1917. Un héritier de l'art très italien, hélas, du transformisme, Gasco, qui avait fait de son mieux pour détruire les Russes en 1911, affirma impudemment de les avoir défendu à tout prix contre "les collègues qui s'acharnaient sur eux injustement".
- 71 Id., *I Balli Russi al Costanzi*, dans "La Tribuna", 14 avril 1917. Serge L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, traduit et dirigé par Vera Bowen, London, Constable, 1953, p. 119.
- 72 Gasco, *I Balli Russi...*
- 73 Une mémoire du futuriste Virgilio Marchi nous donne une description du spectacle et de la réaction du public. Elle a été reproduite dans Elena Gigli, *Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla*, Roma, De Luca, 2005, pp. 35-36. Une photographie du spectacle est publiée.
- 74 C'est le projet de Diaghilev tel que Ansermet le décrit à Stravinsky dans une lettre de Rome du 26 mars 1917 (Claude Tappolet, *Correspondance Ernest Ansermet-Igor Stravinsky (1914-1967)*, édition complète, 1, Genève, Georg Editeur S.A., 1990, p. 51).
- 75 Ariel, *I balletti russi al Costanzi*, dans "Il Messaggero", 10 avril 1917.
- 76 Anonyme, *Le ballet russe triomphe au Costanzi devant le Tout-Rome. Le succès de cette première représentation a été vraiment superbe*, in "Italie", 11 avril 1917. C'est ainsi que le musicologue Bruno Barilli décrit le brio de Lopokova: "Ô caste volupté de l'adorateur assidu et fidèle à qui semble de reconnaître la charmante et fugitive Lopokova, qui se précipite sur le public avec une telle joie que tout le monde ouvre ses bras pour la saisir et la serrer" (Bruno Barilli, *Danzatrici*, dans "Il Tevere", 7 juillet 1925, ensuite inséré par l'auteur dans la seconde édition de *Delirama* [1944] et aujourd'hui in Bruno Barilli, *Il sorcio nel violino*, dirigé par Luisa Avellini et Andrea Cristiani, introduction par Mario Lavagetto, Torino, Einaudi, 1982, p.130). L'article est un collage des impressions sur les spectacles des Russes de Diaghilev annotées dans les années différentes.
- 77 F. Rain [Franco Raineri], *Giochi di luce e forme strane. La seconda dei balletti russi al Costanzi. "Le donne di buon umore"*, dans "Il Giornale d'Italia", 14 avril 1917.
- 78 En 1915 *Pietro Micca* avait été représenté quarante-huit fois au San Carlo, et *Excelsior* y avait été mis en scène la saison précédente le début de Diaghilev.
- 79 Giannotto Bastianelli, *Dopo l'ultima dei Balletti Russi a Roma. Il valore estetico dei Balletti Russi*, dans "La Nazione", 30 avril 1917.
- 80 Primo Conti, *La gola del merlo. Memorie provocate da Gabriel Cacho Millet*, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 108-109. Le peintre crut de voir en salle Nijinsky, qui au contraire n'était plus avec la compagnie.
- 81 Ansermet le raconta à Stravinsky dans une lettre du 5 mai 1917 (Tappolet, *Correspondance...*, p. 63).
- 82 Lettre de Ottorino Respighi à Chiarina Finosavio, 26 août 1917 (*Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Milano, Ricor-

- di, 1982, p. 102). Chez le Theatre Museum de Londres on conserve quatre lettres du compositeur à Diaghilev (datées 13 septembre 1917, 7 décembre 1917, 7 avril 1919 et 15 mai 1919). L'avant-dernière inclut une copie du contrat. On y précise que l'orchestration sera consignée par le compositeur à Lord Berners chez l'ambassade d'Angleterre entre le 15 et le 20 avril 1919. La partition deviendra la propriété exclusive de Diaghilev pour toute représentation théâtrale, le compositeur retenant le droit de l'exécuter en concert où il veuille, cependant pas avant que le ballet y ait débuté. L'honoraire est fixé à 1500 liras, "comme pour Tommasini" [pour l'orchestrations des *Femmes de bonne humeur*] (lettre de Respighi à Diaghilev du 7 avril 1919). Dans la lettre du 13 septembre 1917 Respighi, apparemment bien conciliant vers l'imprésario, se déclarait disponible à faire tous les changements que Diaghilev puisse vouloir (THM/7/1/1/19).
- 83 Elle débuta au Théâtre Corso de Bologne le 2 décembre 1916: avec deux tout jeunes ballerines de la Scala, Erminia Vignati et Fernanda Colombo, se présenta pour la première fois sur la scène Ileana Leonidoff (Laura Piccolo, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, Roma, Aracne, 2009, pp. 30-31).
- 84 Cette édition du *ballo grande* de Manzotti, reproduite par Armando Beruccini, mettait en scène quarante-huit danseuses, vingt-quatre danseurs, vingt-quatre garçons, vingt-quatre coryphées, vingt-quatre *tramagnini*, cent extras et huit joueurs de trompette. Le 17 novembre le couple "Jack et sa dame" dansa un numéro de fox trot dans le tableau de Suez. Le ballet débuta le 25 octobre 1919 et fut représenté quarante-trois fois.
- 85 Casella, *I segreti della giara*, p. 193. Voir aussi les mémoires d'un autre protagoniste contemporain de la bataille du renouveau musical: Mario Labroca, *L'usignolo di Boboli (cinquant'anni di vita musicale)*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1959, pp. 86-90.
- 86 Sur Cia Fornaroli voir Patrizia Veroli, *Cia Fornaroli e l'impossibile modernità del balletto italiano*, dans Ead., *Baccanti e dive dell'aria*, pp. 244-268. Sur la réponse à Diaghilev que donnèrent les compositeurs, voir Ariella Lanfranchi, *La musica italiana di balletto*, dans *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80*, dirigé par Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 335-356.
- 87 Ileana Leonidoff s'était fait connaître déjà en 1916 comme chanteuse d'opéra, ensuite comme actrice de cinéma et danseuse.
- 88 Piccolo, *Ileana Leonidoff*, pp. 33-44.
- 89 Bruno Barilli, *Boutique fantasque, Cleopatra, Principe Igor*, dans "Il Tempo", 10 mars 1920.
- 90 "Massine dessine d'une précision inflexible ses mouvements sur le plateau et dans l'espace limité de la scène: or il saute dans le cercle fou et ondulateur de la mer rythmique de ses collègues, or il s'élançe ivre et perdu dans une danse à la fin de laquelle l'intensité perverse de la détermination esthétique remplace idéalement l'extase, l'ivresse et l'évanouissement par qui s'achevaient les danses de l'antiquité" (Ibidem).
- 91 Anonyme, *I balli russi al Costanzi*, dans "Corriere d'Italia", 2 mars 1920.
- 92 A peine quelques semaines avant Arturo Toscanini avait dirigé à l'Augusteo *Feu d'artifice*, dont la mémoire était encore vivante.
- 93 Anonyme, *I balli russi al Costanzi*, dans "Corriere d'Italia", 21 mars 1920.
- 94 "[...] Jamais Massine ne nous est paru meilleur. Ses pieds étaient de l'argent vif, ils rebondissaient et effleuraient le sol...ses arrêts, brefs ou soutenus, avaient la stabilité paradoxale d'une pièce de plomb qui tombe sur un oiseau en vol. Ses sauts, ses levées de bras, ses torsions paraissaient obéir à d'invisibles calamites aériennes" (Bruno Barilli, *Il Tricorno, Il sole di notte*, in "Il Tempo", 20 mars 1920).
- 95 "[...] La discipline était extrêmement sévère dans la troupe. Les ballerines ne pouvaient pas se maquiller hors du théâtre ni s'habiller avec des toilettes voyantes. Elles portaient des manteaux en loden gris, qui leur donnaient un ton très humble" (Olga Signorelli, *Diaghilev a Roma*, dans "La Fiera Letteraria", XLVIII, 9 avril 1972, p. 27).
- 96 Grigoriev, *The Diaghilev Ballet*, p. 154.
- 97 Ibidem. Le goût du public milanais pouvait sembler d'ailleurs n'avoir trop évolué. A partir du 12 janvier 1918, *Excelsior* avait été représenté au Lyrico quatre-vingt dix fois.
- 98 Anonyme, *titre non identifié*, dans "Avanti!", 31 mars 1920.
- 99 Carlo Linati, *Balletti Russi*, dans "Il Convegno", numéro non identifié (coupure de presse, Rome, Archive Falcone), 1920, p. 77.
- 100 Arturo Balestrieri, *Il lato atletico dei Balli Russi*, dans "Il Secolo illustrato", 15 avril 1920.
- 101 "Ces danseurs et ces danseuses sont vraiment des phénomènes. Leur danses, à la légèreté aérienne, sont une harmonie exquise de grâce. C'est une succession de merveilles grandes et petites. Tous les danseurs nous sont parus exceptionnels. L'Arlequin de *Carneval* c'est une poupée élastique: Idzikovski. Des ballerines d'une finesse délicieuse: Tchernicheva, Sokolova, Bewicke. Et Massine, mime et danseur en même temps, aux ressources infinies. E Zverev, le Maure. Mais tous, tous..." (a. f., *Tre balli russi*, dans "Il Corriere della Sera", 28 mars 1920).
- 102 L'arrivée des Russes fut exploitée comme l'occasion pour exalter le ballet italien: la représentation du 14 janvier de *Tristan et Iseult* (qui avait débuté en décembre) contenait un ballet, dansé par Cia Fornaroli et Teresa Battaggi, qui manquait au début de l'opéra.
- 103 Le contrat entre Diaghilev et Respighi, conservé à la Fondation Cini de Venise, fut signé à Naples le 5 septembre 1919. Le compositeur s'y engageait à écrire une nouvelle orchestration pour chant et piano, aussi bien que de nouveaux récitatifs pour l'opéra de Paisiello *La serva padrona* (le contrat est reproduit dans *Ottorino Respighi*, dirigé par Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, illustration n. 28). Diaghilev utilisera ce travail pour *Le mariage d'Aurore* qu'il mettra en scène à Versailles en 1923.
- 104 C'était devant lui que à vingt ans Diaghilev avait fait un essai comme chanteur à Bayreuth (Scheijen, *Diaghilev*, p. 37).
- 105 "Quand dans le dernier tableau l'opéra du vieux maître italien est transformé en une chorégraphie souple et nocturne et les danseurs de Diaghilev font irruption sur le plateau [...] à ce point là nous nous sommes sentis libérés de nos craintes et transportés au niveau d'un art où la richesse et l'harmonie que l'on voit en scène rivalise avec le brio de la musique" (Anonyme [Bruno Barilli], *Le Astuzie femminili al Costanzi*, dans "Il Tempo", 14 janvier 1921).
- 106 r.f.d [Roberto Forges Davanzati], *I balli russi al "Costanzi"*, dans "Idea Nazionale", 4 janvier 1921.
- 107 Alberto Gasco, *Rigoletto e Pulcinella al Teatro Costanzi*, dans "La Tribuna", 1 février 1921.
- 108 Même la chorégraphie des danses de *Marouf*, par Armando Beruccini, un chorégraphe italien tout à fait mineur, fut appelée par Davanzati "une sauce de ballet russe" (r.f.d., *I balli russi al Costanzi...*).

- 109 Giannotto Bastianelli, *Che cos'è il Ballet russo*, dans *Tournée Balli Leonidoff*, Bologna, Tipografia Luigi Parma, sans date [1920], p.5. Emphase dans le texte original.
- 110 On les vit en particulier dans des théâtres d'avant-garde, comme celui des Indipendenti, à Rome. Cfr. Laura Piccolo, "Novità agli Indipendenti". *Russi reali e russi immaginari in scena*, dans "Europa Orientalis", xxviii ("La caccia alle farfalle". *Crisi e rinascita della cinematografia dei paesi slavi 1989-2009*, dirigé par Cristiano Diddi et Francesco Pitassio), 2009, pp. 272-296.
- 111 Le 1 avril 1921 la société Concerti F.I.P. écrit de Turin à la direction du Théâtre La Fenice de Venise pour proposer une tournée de la troupe de Diaghilev, composée de soixante personnes. Dans le texte on se disait renseigné des spectacles donnés récemment par Leonidoff à la Fenice, mais on se montrait convaincu aussi que cela ne pouvait aucunement gêner l'engagement de la troupe de Diaghilev, la "vrai créatrice du Ballet Russe" (tapuscrit en italien, signature non identifiée, p. 1. Archive du Théâtre la Fenice, Venise). En attendant, l'imprésario faisait jouer ses relations et écrivait du Grand Hôtel de Rome à la comtesse Annina Rombo Morosini: "Madame, mon ami Félix Youssouppoff m'a dit que vous vous intéressiez à avoir mes ballets russes pour quelques spectacles à Venise. Cette idée me plairait beaucoup, si vous voulez bien prendre cette saison sous votre protection et si vous aviez l'amabilité de m'aider à la réaliser. Comme j'ai une proposition de grands spectacles à l'Arène de Verone du 15 juillet au 15 août, l'époque entre la fin août et le 15 septembre me paraîtrait tout à fait indiquée pour les spectacles de Venise, d'autant plus que cette période correspond à la grande saison des étrangers. Le seul théâtre que je vois serait la 'Fenice' vu l'importance des spectacles. Ignorant complètement à qui il faut s'adresser pour l'organisation de cette affaire, je vous serais mille fois reconnaissant, Comtesse, de vouloir bien vous intéresser à ce projet et me communiquer vos idées là-dessus. La ville de Venise a souvent aidé les manifestations d'art de ce genre et j'espère que cette fois-ci encore les personnes importantes de la ville voudront bien soutenir notre projet. Je pars pour Paris, Hôtel Meurice, où je serai heureux d'avoir de vos nouvelles. Veuillez agréer, Comtesse, mes hommages les plus respectueux. Serge de Diaghilev" (tapuscrit en français, 3 pages, signé par Diaghilev, Archive du Théâtre La Fenice, Venise). Le contact avec Verone resta sans issue, probablement à cause du fait que peu des ballets en répertoire pouvaient être mis en scène dans un théâtre en plein air, comme l'Arène.
- 112 La troupe de Leonidoff recueillait des danseuses et des danseurs russes peu connus, exception faite pour Constantin Tcherkas, qui y dansera en 1922 pour être ensuite engagé par Diaghilev, et Ettore Caorsi, un excellent élève italien de Cecchetti. Parmi les sujets de ses ballets étaient des thèmes devenus à la mode grâce aussi à Diaghilev (de l'orientalisme à la commedia dell'arte à un certain xviii^e siècle). Les musiques étaient signées pour la plupart par les auteurs du Groupe des Cinq, aussi bien que par quelques compositeurs italiens, dont le plus renommé était Respighi.
- 113 Sur le couple et ses relations artistiques, voir *Cesarina Gualino e i suoi amici*, dirigé par Maurizio Fagiolo Dell'Arco et Beatrice Marconi, Venezia, Accademia di San Luca /Marsilio, 1997.
- 114 Anonyme, *I Balli Russi al Teatro di Torino*, in "Cronache musicali", II, n. 1°, 13 mars 1926, p. 3.
- 115 On ne sait rien de ces négociations. Il se peut qu'elles soient à l'origine d'une légende qui veut que la troupe diaghilevienne se serait vue à Palerme en 1917. S'est inspiré à cette légende le peintre Bruno Caruso (un bon ami de Stravinsky et de sa femme Vera) dans un dessin reproduit in *Il Teatro Biondo (manoscritto)*, préface de Giovanni Raboni, Palermo, Teatro Biondo-Nuova Graphicadue, 2003, p. 21.
- 116 Plusieurs lettres de Barbacini à Diaghilev sont conservées au Theatre Museum de Londres (THM/7/1/2/1 e /2).
- 117 Lettre de Guido M. Gatti à Diaghilev, 1 septembre 1926 (THM/1/2/22). Gatti insista afin que le ballet de Rieti soit inclus dans le programme de Turin. A récemment analysé la tournée turinoise Stefano Baldi, *La velocità del fauno. I quattordici spettacoli dei Ballets Russes a Torino (1926-27)*, in "Rivista Italiana di Musicologia", XLVII, 2012, pp. 245-271.
- 118 C. M., *I Balletti di Diaghilev al Teatro di Torino*, in "La Stampa", 23 décembre 1926.
- 119 Ernesto Quadrone publia dans "La Stampa" du 7 janvier 1927 *Colloquio con una signora in aria*, une interview partiellement inventée avec elle. La représentation du *Lac des cygnes* fut ruinée par des erreurs d'Inghelbrecht à qui Diaghilev pendant une répétition du *Faune* avait déjà reproché des erreurs dans les temps d'exécution. A Milan Inghelbrecht fut remplacé par d'autres directeurs (Grigoriev, *The Diaghilev Ballet*, cit., pp. 230-231).
- 120 Anonyme, *Le lac des cygnes al Teatro di Torino*, in "La Gazzetta del popolo", 3 janvier 1927. Une partie de la famille royale assista à la soirée du 2 janvier.
- 121 Anonyme, *Al Teatro di Torino*, in "La Stampa", 6 janvier 1927.
- 122 En 1925 Cecchetti avait été nommé par Arturo Toscanini directeur de l'école de ballet de la Scala, un choix sur laquelle beaucoup avait pesé la suggestion du fils du directeur, Walter – fort passionné du ballet – et de sa femme, Cia Fornaroli (Patrizia Veroli, *Enrico Cecchetti direttore della scuola di ballo del Teatro alla Scala*, in *Viaggio lungo cinque secoli*, dirigé par José Sasportes et Patrizia Veroli, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 107-122). Voir aussi Patrizia Veroli, *Walter Toscanini, Bibliophile and Collector, and the Cia Fornaroli Collection of the New York Public Library*, in "Dance Chronicle", xxviii, n. 3, 2005, aujourd'hui aussi en ligne: <http://legacy.www.nypl.org/research/lpa/italiandance/> (20 septembre 2010).
- 123 Gualtiero de Martini [Walter Toscanini], *Le illusioni e disillusioni della scena. I Balletti Russi*, in "Lidel", 15 janvier 1929, p. 53.
- 124 Alfredo Casella, *Serge de Diaghilev*, in "Musica d'oggi", XI, octobre 1929, p. 398.
- 125 Anton Giulio Bragaglia, *Serge de Diaghileff*, in "Scenario", 15 décembre 1929-15 janvier 1930, p. 25.

Sergueï Diaghilev musicien, collectionneur et critique d'art¹

Jean-Michel Nectoux

Diaghilev a très tôt acquis une réputation internationale comme fondateur et animateur des Ballets russes, mais je voudrais évoquer ici les années qui ont précédé et préparé ces activités, période située en Russie, moins connue mais fondamentale pour comprendre ce chemin de vie singulier qui demeure, un siècle plus tard, comme un modèle difficilement surpassable d'invention et de réussite artistiques.

Diaghilev était l'enfant d'une opulente famille du Nord-Ouest de la Russie: né à Selishchi,² au sud de Saint-Pétersbourg, province de Novgorod, son enfance le situe dans une certaine proximité avec les pays Baltes et la Finlande qui lui sera chère. Par sa mère, sa famille est de petite noblesse, vivant néanmoins dans une certaine opulence: elle était connue pour sa richesse fondée sur le privilège de distilleries d'alcool qui lui appartenaient, mais aussi pour ses idées libérales et ses intérêts marqués pour divers domaines de la culture: littérature, arts et, tout spécialement, musique. Installée depuis trois générations dans une maison de vingt pièces dans la ville provinciale de Perm, elle tenait table ouverte et organisait de nombreuses soirées où alternaient jeux, récitations, théâtre et musique auxquelles les enfants prenaient activement part et notamment Sergueï. Pavel Pavlovitch, son père, était membre du célèbre régiment des Chevaliers Gardes du tsar et sa belle voix de ténor faisait merveille dans les activités musicales de la famille où il interprétait des chansons bohémiennes, des romances et extraits d'opéras du répertoire russe: il était réputé pour savoir par cœur l'opéra fondateur de

Glinka, *Ruslan et Ludmilla*.³ Ivan Diaghilev, frère de Pavel jouait du violoncelle et réunissait à l'occasion de ces soirées de petits orchestres.

Eugenia Nicolaïeva Diaghilev, mère de Sergueï, était morte trois mois après sa naissance.⁴ Son père avait épousé en secondes noces Elena Valerianova Panaïeva, qui lui donna deux autres fils. Femme d'une personnalité remarquable, Elena Diaghilev tint une place essentielle dans la jeunesse et la formation intellectuelle de son beau-fils, Sergueï, qu'elle adorait.

La famille d'Elena était très engagée dans le domaine de la musique, Alexandra Panaïeva-Kartseva, sœur d'Elena, soprano, élève de Pauline Viardot, fit une carrière lyrique, chantant sur de grandes scènes russes et étrangères; elle était mariée à un neveu de Tchaïkovski; le compositeur appréciait tant sa voix qu'elle reçut de lui l'hommage de sept mélodies;⁵ elle avait pour accompagnateur habituel rien moins que Modeste Moussorgski; si le jeune Sergueï eut ainsi l'occasion d'entendre et de rencontrer le musicien qui allait tenir une place centrale dans sa vie et ses futures activités, ce fut alors uniquement comme pianiste, car jamais Alexandra Panaïeva ne semble avoir demandé à Moussorgski de lui faire connaître ses œuvres. Le père d'Elena et Alexandra Panaïeva était lui-même si profondément épris de musique qu'il décida de consacrer une large part de sa fortune dans la construction à Pétersbourg d'un opéra privé, dédié exclusivement au répertoire italien.⁶

Comme bien des membres de la famille Diaghilev, Sergueï chantait; grand admirateur du *bel canto*, il prit un temps des

leçons avec sa tante Alexandra et un baryton célèbre: Antonio Cotogni, professeur de nombreux chanteurs de premier plan comme Jean de Reszke ou Beniamino Gigli.⁷ En août 1893, on trouve Sergueï se produisant chez ses proches cousins Filosofov, dans une pièce pour piano et deux romances de sa propre composition, mais aussi osant aborder le long et douloureux monologue d'Amfortas au premier acte de *Parsifal*, avant de jouer, à quatre mains, le Prélude de *Lohengrin*.⁸

Sergueï, comme nombre de membres de sa famille avait étudié le piano, mais Walter Nouvel, l'un de ses amis intimes, écrit à ce sujet:

Il n'aimait pas vraiment le piano. La souplesse de ses doigts lui permettait de surmonter les difficultés techniques; alors qu'il était élève au lycée, il fut ainsi en mesure de jouer en public le premier mouvement du Concerto de Schumann; mais il aimait plus que tout déchiffrer de nombreuses partitions et était très doué pour cet exercice. Grâce à ce talent, il assimila de nombreuses œuvres des époques classique et moderne. A Perm, il tenta d'écrire lui-même de la musique.⁹

Fixé à Pétersbourg en 1890, Diaghilev passa des heures à déchiffrer, avec Nouvel, de nombreuses partitions à quatre mains, sur le superbe piano Blüthner venu de la maison familiale de Perm; mais au témoignage de Benois¹⁰ le jeu de Diaghilev était "abrupt et rude", défaut qui se remarquait aussi dans ses interprétations vocales; à Boris Kochno qui l'interrogeait au sujet de sa voix, Diaghilev répondit qu'elle était "très grosse et très laide."¹¹

Installé dans un vaste appartement, au 45 Liteini Prospekt, le jeune Sergueï organisa des séances musicales pour ses amis, ainsi, en septembre 1893, conviait-t-il Benois à une soirée au programme particulièrement copieux: une des Sonates pour violoncelle de Rubinstein et trois Trios avec piano de Beethoven, Schumann et Tchaïkovski.¹²

Mais ses velléités déjà anciennes de composition continuaient à le préoccuper. En 1895, Nouvel avait eu la chance de pouvoir consulter en personne, à propos de ses aspirations musicales, le chef incontesté du "Groupe des Cinq" russes, Nikolaï Rimsky-Korsakov; celui-ci, malgré les avis assez négatifs qui lui étaient coutumiers, l'avait encouragé à poursuivre ses études auprès de l'un de ses élèves: Nikolaï Sokoloff, le futur maître de Chostakovitch.

Enhardi par l'exemple de son camarade, Diaghilev souhai-

ta à son tour consulter le grand maître, mais l'entrevue tourna cette fois tout autrement. On n'en sut jamais la teneur, mais Haskell écrit à ce sujet, s'appuyant probablement sur le témoignage de Nouvel:

Selon toute probabilité, Rimsky-Korsakov fut choqué dès l'abord par l'attitude arrogante de Diaghilev et par la bonne opinion qu'il avait de lui-même comme compositeur, ce que ses résultats ne justifiaient aucunement. Le vieux musicien le ménagea si peu que Diaghilev le quitta en claquant la porte et en criant: "Le futur montrera qui de nous deux sera le mieux considéré dans l'histoire." Une phrase que, peu après, il regretta.¹³

En dépit, ou peut-être à cause, de cet avis négatif, Sergueï poursuivit en compagnie de W. Nouvel ses études de composition, mais à titre privé, auprès de Nikolaï Sokoloff, et de Nikolaï Solovyov, deux professeurs du conservatoire de Pétersbourg, établissement auquel il avait songé un temps s'inscrire, sans jamais sauter le pas. Il s'était risqué à présenter devant un groupe d'amis un fragment lyrique de son cru: la scène de la fontaine dans le *Boris Godounov* de Pouchkine. Alexandra Panaïeva chantait le rôle de Marina et le jeune compositeur celui de Dimitri. Or, ces pages auxquelles le jeune compositeur croyait tant ne firent pas la moindre impression sur le public amical réuni chez lui.¹⁴ Convaincu cette fois que sa voie n'était pas là, Diaghilev abandonna définitivement la composition, malgré quoi on remarquera que ces études musicales et en particulier sa capacité de déchiffrage au piano devaient lui être de grande utilité dans ses activités futures. Comme le remarque Sjeng Scheijen: "Son échec comme compositeur l'aida à réaliser que son génie n'était pas dans l'ordre de la création artistique, mais se situait dans la perception du génie des autres."¹⁵

On ne s'étonne donc pas qu'à cette époque le jeune excentrique soit assez mal perçu par les amis artistes dont il aimait s'entourer. Grâce au témoignage de Walter Nouvel, nous possédons de lui ce portrait:

Ma première impression fut celle d'un solide et beau garçon, jeune et d'une santé florissante, légèrement porté vers l'embonpoint. Il avait les épaules larges, sur lesquelles était plantée une tête énorme, sans proportion avec le reste de son corps. Ses cheveux étaient épais, et hérissés en brosse. Il avait de grands et très beaux yeux bruns, d'une animation extraordinaire, et un petit nez retroussé, d'une forme ordinaire. Sa bouche était grande et devenait caverneuse

lorsqu'il riait, montrant une rangée de belles dents. Il avait les lèvres charnues, le front bas avec une mâchoire prognathe, et un large menton qui révélait une volonté indomptable. Son teint était magnifique. Son animation constante, sa volubilité et la facilité avec laquelle il s'exprimait, sa voix profonde et grondante – tout dénotait une vitalité contagieuse.¹⁶

En se fixant à Pétersbourg, Diaghilev était, comme tout fils de bonne famille, supposé étudier le droit à l'université; il fut si peu assidu que ces études l'occupèrent de 1891 à 1896, étant beaucoup plus intéressé par la littérature, la musique, le théâtre, particulièrement brillants à Pétersbourg en cette fin du XIX^e siècle. Le jeune homme fut progressivement habité par le sentiment d'être le témoin d'une ère glorieuse de la "Vieille Russie": en janvier 1892, il se rendit à Moscou, avec son cousin Dmitri Filosofov, pour rendre visite à Tolstoï et cette rencontre impressionna considérablement les deux jeunes gens;¹⁷ grand amateur de Glinka, Sergueï tint à rencontrer la sœur du musicien; se rendant l'été chez ses cousins Filosofov, il fit en chemin un pèlerinage annuel sur la tombe de Pouchkine et fut en relation avec une partie de sa famille. En 1893, proche témoin des événements qui entourèrent la mort tragique de Tchaïkovski, il fut bouleversé tant son attachement à sa personne et à sa musique était profond. C'est ainsi clairement en ces années que le jeune Sergueï se pénétra, progressivement, du fabuleux héritage culturel russe qui devait inspirer ses productions de ballets et d'opéras jusqu'à la première Guerre mondiale, au moins.

Le jeune Diaghilev était alors principalement intéressé par la musique russe, l'opéra italien et Richard Wagner. Benois, qui se présente comme son mentor, remarque non sans quelque perfidie:

Diaghilev ne portait aucun intérêt que ce soit au ballet durant ses premières années à St-Pétersbourg et s'il assista de temps en temps à des représentations chorégraphiques, ce fut par amour de la musique de Tchaïkovski [...] Ce ne fut pas avant une longue période qu'il fut attiré par le ballet, ce qui n'est guère étonnant pour quelqu'un qui avait passé son enfance à Perm et n'avait jamais vu de ballet avant son arrivée à St-Pétersbourg. [...] Ce fut à ma grande surprise que, me rendant visite en Bretagne en 1899, Diaghilev me confia qu'il était désormais intéressé par cet art [...] et, désormais, il s'y rendit avec Valetchka [Nouvel] durant la saison suivante. Il faut cependant admettre qu'à cette époque, l'intérêt de Diaghilev

pour le ballet revêtait assurément un caractère de mondanité et de snobisme.¹⁸

Si l'on en croit ces témoignages directs, Sergueï Diaghilev semble à vingt-cinq ans passer essentiellement pour un esthète et davantage encore comme un *dandy* à la personnalité singulière et plutôt dérangeante.

La dernière décennie du XIX^e siècle fut essentielle pour l'éducation artistique du groupe formé autour d'Alexandre Benois et, grâce à un jeune fonctionnaire du consulat français, Charles Birlé, les jeunes gens furent initiés aux dernières tendances de la peinture française: Gauguin, Van Gogh, Seurat, et à la poésie de Verlaine et Mallarmé publiée dans les revues parisiennes que Birlé avait à cœur de partager avec ses amis russes; et Benois de conclure: "Au lieu d'être 'avancés' comme nous le croyions, nous étions en fait assez en retard."¹⁹

Lorsque sa famille, perdue de dettes, avait été déclarée en faillite et ses biens intégralement vendus (automne 1890), Sergueï avait pu disposer de la petite fortune laissée par sa mère. Mais dès l'été 1890, il avait commencé à quitter Pétersbourg pour effectuer de considérables "Grands Tours" européens, selon la tradition ancienne. En ces années, il voyagea à plusieurs reprises avec son cousin et tendre ami Dmitri Filosofov, visitant Berlin, Vienne, où ils découvrirent avec enthousiasme *Lohengrin* et *Der fliegende Holländer*, puis visitèrent avec passion Florence, Rome et Venise, ville de prédilection de Sergueï. Le projet de Diaghilev était aussi d'être introduit dans les ateliers des meilleurs artistes du moment pour enrichir sa collection personnelle: de Berlin, il rapporta une esquisse de Franz von Lenbach, de Munich un tableau de Max Lieberman, de Finlande des œuvres d'Albert Edelfelt avec lequel il se lia d'amitié.

En mars 1894, les deux cousins étaient à Paris, puis Sergueï se rendit à Nice au moment du carnaval; avec Pavel Koribout-Koubitovitch, un autre de ses cousins, il poursuivit son voyage vers Gênes, Milan, Venise, Florence, Rome et Naples. De ces longs et passionnants séjours à l'étranger, Diaghilev rapportait d'Italie une vaste table du XVI^e siècle, des commodes anciennes, des bronzes de Pompeï et une copie d'un célèbre buste de Donatello (Nicolò da Uzzano, Museo del Bargello, Firenze); d'Allemagne et de France des dessins, estampes et tableaux vont enrichir l'appartement pétersbourgeois du jeune homme qui avait à son service un domestique et la bien

aimée nyanya qui l'accompagnait depuis sa naissance. Dans ses choix, il bénéficiait des conseils de Léon Bakst et surtout d'Alexandre Benois; excellent connaisseur, celui-ci avait été chargé, dès l'âge de vingt-trois ans, de rédiger le chapitre sur la peinture russe dans *Geschichte der Malerei im XIX^e Jahrhundert* [*Histoire de la peinture au XIX^e siècle*] de Richard Muther, publiée à Munich, l'un des livres de chevet de Diaghilev. Celui-ci lisait et parlait en effet couramment l'allemand et le français; c'est dans cette langue qu'il rédigea le plus souvent ses lettres à ses correspondants européens ou américains.

Comme nombre d'artistes de son pays, Diaghilev se plaisait à séjourner fréquemment en France, pays qui développait des liens diplomatiques de plus en plus étroits avec l'empire russe: de 1894 à 1896, Diaghilev séjourna l'été à Dieppe, en Normandie, y rencontrant des artistes comme le Norvégien de Paris, Fritz Thaulow, Jacques-Émile Blanche et Aubrey Beardsley dont l'œuvre originale, érotique et décadente exerçait sur lui une vraie fascination.

Admirant les exemples de grands collectionneurs russes comme Pavel Tretiakov, Sergueï Chtchoukine ou la princesse Maria Tenisheva, sa collection d'art prit une telle importance dans son esprit qu'en juin 1893, il écrivait d'Anvers à ses amis Benois:

[...] après avoir vu 24 musées et visité l'atelier de 14 artistes, il ne m'est pas facile d'extraire la quintessence des impressions accumulées. Je réserve donc pour notre prochaine rencontre et pour d'interminables discussions des questions peut-être intéressantes dans le domaine de l'art, auxquelles j'ai été confronté lors de la pratique si catégorique que j'ai eue ce dernier mois. Je déclare que l'hiver prochain je me remettrai entre les mains de Choura [Benois] et que je le ferai solennellement gardien et directeur du musée Serge Diaghilev. Je pense que l'affaire deviendra sérieuse et que dans quelques années, peut-être, nous créerons ensemble quelque chose de valable, puisque le fondement est solidement posé.²⁰

Dans ses mémoires,²¹ Benois cite parmi les pièces réunies par le jeune collectionneur des œuvres allemandes, françaises et russes: trois portraits par Lenbach, achetés en 1895, deux dessins de Menzel, des aquarelles de Hans Herrman et Hans Bartels, un pastel de Puvis de Chavannes (*Tête de jeune fille*), des esquisses de Dagnan-Bouveret, une petite esquisse d'Ilia Repine (*Vieille femme agenouillée*), des esquisses d'Ivan Kramskoy, auteur d'un célèbre portrait de Tolstoï. Cette collection

dont seules quelques œuvres sont citées par Benois révèle un goût plutôt tourné vers une peinture de facture traditionnelle de qualité, plutôt réaliste de tendance et en rien avant-gardiste; dans la peinture française qui domine alors l'art européen – nombre de peintres russes venaient se former à l'École des beaux-arts à Paris – Diaghilev ne semble guère alors avoir apprécié Impressionnistes et Symbolistes dont il reconnaissait cependant l'importance, préférant, personnellement des représentants de la peinture de genre ou mondaine comme Albert Besnard, Gaston la Touche ou Pascal Dagnan-Bouveret.

En jeune homme fashionable et snob, Diaghilev adorait rencontrer des artistes connus, il consignait ces entrevues dans un cahier fièrement intitulé *Ma rencontre avec des gens célèbres*,²² obtenant d'eux des photographies dédicacées qu'il exposait pour étonner ses amis pétersbourgeois: sur ses commodes Gounod voisinait ainsi avec Zola, Massenet, Verdi, Brahms ou Menzel. Séjournant de plus en plus souvent à Paris, il eut soin de commander des cartes de visites à particulier: *Serge de Diaghilev*, qui demeurera son nom officiel comme directeur des Ballets russes. En mars 1894, il assistait à la première de *Thaïs* de Massenet qui lui fit les honneurs de sa maison. Mais les pays germaniques l'attiraient également, en 1892, il rendit visite à Brahms, assista à sept représentations au festival de Bayreuth²³ et s'enthousiasma pour la peinture d'Arnold Böcklin.²⁴

Peu assuré de ses talents de musicien, Diaghilev se lança à vingt-trois ans dans l'arène de la critique journalistique, avec toute la conviction, l'enthousiasme et l'audace de la jeunesse, se donnant pour mission de 'réveiller' les milieux artistiques russes. Les Académies de Moscou et Pétersbourg tenaient alors la haute main sur l'enseignement artistique et les expositions annuelles de peinture, tandis que la société des "Ambulants", fondée en 1872 par les peintres les plus novateurs, organisait des expositions itinérantes – d'où son nom – manifestations que le jeune homme, déjà fort au fait des nouvelles tendances dans les pays européens appréciait peu: à ses yeux, le groupe s'était passablement laissé circonvenir par les milieux académiques au point de ne plus tellement se démarquer de leurs orientations.

Sous le pseudonyme de "L'amateur", il publia à Pétersbourg son premier compte rendu d'exposition en janvier 1896. Témoin attentif de ces débuts, Benois écrit:

Seriozha était alors assez inexpérimenté dans le domaine de l'écriture et sa tâche n'était pas des plus aisées. Son brouillon était généralement entièrement remodelé par moi. Nos discussions pendant ces corrections furent utiles, je présume, en l'aidant à définir et formuler ses propres idées et opinions [...] Dès qu'il se sentit le pouvoir d'influencer ses contemporains et connut l'expérience grisante de s'adresser au public, Diaghilev devint et demeura un promoteur, un homme qui avait une mission bien définie dans la vie.²⁵

Dès ses premiers articles, bientôt signés de son nom, il apparaît animé par une vraie passion, assumant d'emblée le rôle de critique acerbe, voire brutal, au nom de l'art. Il exprime le plus souvent des jugements définitifs, avec une parfaite assurance, l'un des traits dominants de sa personnalité. Dans son premier article, *Une exposition d'aquarelles*, il n'hésite pas à écrire que les œuvres exposées sont "communes, insuffisamment travaillées et, pour tout dire, bâclées." Plus surprenant est encore son jugement des œuvres de son maître et ami, Alexandre Benois, qualifiées de "d'allusions, ébauches, pas même des études". De nombreux artistes russes sont qualifiés "d'insipides". Ce compte rendu sévère culmine avec un point de vue parfaitement provocateur: "Le principal intérêt de cette exposition est dû à la section étrangère, présentée pour la première fois", où le critique analyse en détail les œuvres de son ami allemand Hans von Bartels et de deux jeunes artistes français de petite réputation: Jules Dupré et Alexandre Nozal.²⁶

Se fondant sur ces connaissances et expériences de la peinture étrangère, Sergueï était conscient que la peinture russe était dans une dépendance trop étroite des traditions académiques propres aux européens, dominées par les écoles françaises et allemandes du milieu du XIX^e siècle, empruntant ses sujets à l'Histoire, aux Écritures, à la mythologie, tandis que paysages, scènes campagnardes et portraits étaient généralement traités selon les principes du réalisme ambiant. À lire ses nombreux articles, il est clair que Diaghilev fut d'abord attiré par le naturalisme qui influença durablement bien des artistes allemands, russes ou nordiques, venus également se former à la grande tradition française de la peinture d'histoire et de l'orientalisme dans les ateliers des plus célèbres artistes, comme Jean-Léon Gérôme.

Ayant visité nombre de musées et d'ateliers des principaux pays européens, l'intransigent censeur n'hésitait pas à fustiger le manque de dynamisme et de renouvellement de l'art

dans son propre pays; comparé avec sa bonne connaissance de la musique russe, Diaghilev était de plus en plus convaincu que les peintres se montraient en cela trop peu fidèles aux sources spécifiques du peuple et des traditions de leur pays, alors même que les compositeurs, depuis Glinka, avaient su les développer en trouvant une couleur, un style, des sujets propres à les distinguer de toute autre école nationale.

Au témoignage de Benois, il est clair qu'en amateur encore peu éclairé, Diaghilev avait tendance à mettre sur le même plan des peintres de tendances et d'importance fort diverses, pour la seule raison qu'ils lui plaisaient ou qu'il les connaissait personnellement. En revanche, parmi les artistes russes, il admirait pleinement les paysages d'une qualité unique d'atmosphère, de poésie et de mélancolie d'Isaac Illitch Levitan; lorsque ce très grand artiste mourut en 1900, à l'âge de quarante ans, Diaghilev consacra à sa mémoire le plus développé, le plus sensible de tous ses articles sur l'art.²⁷

Dans l'évolution si rapide de ses activités artistiques et de sa jeune carrière, Diaghilev franchit une nouvelle étape quelques mois après ses débuts de critique; loin de se contenter de formuler avec force et conviction ses jugements sur la situation de l'art en Russie, il entendait les mettre en pratique en organisant des expositions. En novembre 1896, il obtint de disposer des salles de la très officielle Académie des beaux-arts de Pétersbourg pour ce qui apparut comme la première exposition jamais présentée de peinture hollandaise du XIX^e siècle; il publia le mois suivant un long article sur cette école;²⁸ il y célèbre en particulier les artistes naturalistes Jozef Israëls, Jacob Maris et Hendrik Willem Mesdag, qu'il situe dans la descendance de l'École de Barbizon, souvent citée dans ses critiques comme modèle adopté par nombre de peintres germaniques ou russes. En février 1897, il présentait dans les salles de l'École centrale de dessin du baron Stieglitz à Pétersbourg, une exposition d'aquarellistes anglais et allemands dont il donna lui-même un long compte rendu révélateur de sa connaissance des artistes de ces pays et de leurs œuvres.²⁹

En organisant ces manifestations, Diaghilev témoignait dès l'abord du caractère extrêmement personnel de leur conception: sûr de ses choix, il s'engageait pleinement dans leur réalisation, quitte à recueillir personnellement félicitations comme critiques virulentes qui ne lui manquèrent certes pas. Dans un article de 1900, il note ainsi:

Dans une œuvre artistique, toutes les parties doivent être liées par une signification interne. Si on ne considère pas une exposition comme un bazar outrageant pour l'art, éparpillé dans des salles semblables à des halls de gare, on doit sous-entendre par ce terme une sorte d'œuvre artistique, de poème, clair, significatif, et, surtout, porteur d'une unité. Ce n'est qu'à cette condition que l'on peut discuter de l'exposition en tant que telle.³⁰

Il fut ainsi vite perceptible que le jeune critique n'était pas loin de penser être investi de la mission de susciter une profonde rénovation de l'art de peindre dans son propre pays. Durant des années, il usa de la presse comme d'un forum pour attaquer les tendances qu'il estimait démodées, trop visibles dans les expositions de l'Académie ou des Ambulants dont il rendait compte sans aucune ombre de compromission, suscitant souvent des débats d'une vivacité impensable de nos jours. Conscient de la nécessité de s'appuyer sur les forces de la jeune génération d'artistes qui gravitait autour de lui, Diaghilev décida, en mai 1897 de fonder ce qu'il appelle "ma nouvelle association d'avant-garde" à laquelle il soumit par lettre circulaire un texte de réflexion dont on retiendra ces lignes :

Non seulement notre art n'est pas au plus bas, mais peut-être même est-ce le contraire: nous avons tout un groupe de jeunes peintres éparpillés dans différentes villes et expositions qui, s'ils se rassemblaient, pourraient prouver que l'art russe existe, qu'il est plein de fraîcheur et d'originalité, et qu'il peut apporter beaucoup de nouveauté dans l'histoire des arts. Pourquoi nos débuts en Occident ont-ils été si malheureux, et pourquoi apparaissions-nous à l'Europe, en tant qu'école, comme un phénomène attardé et endormi sur des traditions révolues depuis des lustres? C'est, de fait, parce que notre jeune mouvement, le seul qui puisse intéresser l'Europe, ne s'est pas différencié et uni de manière suffisamment nette.³¹

Diaghilev sollicitait des artistes de Pétersbourg et de Moscou parmi lesquels ses fidèles amis: Léon Bakst, Alexandre Benois, Eugène Lanceray, Konstantin Somov, mais aussi des figures consacrées comme I. I. Levitan, et beaucoup d'autres encore. Cependant, se méfiant des intentions de Diaghilev et doutant de ses chances de succès, les artistes sollicités laissèrent le jeune ambitieux organiser et financer seul l'exposition inaugurale de dix-huit "Peintres finlandais et russes" qu'il ouvrit en janvier 1898 dans les salles du Baron Stieglitz. Certes, la manifestation ne fut pas très bien reçue par les milieux de

l'art pétersbourgeois, mais l'audacieux organisateur avait marqué un grand coup en obtenant la présence du tsar et de la famille impériale le jour de l'inauguration; elle suscita bien entendu des attaques dont la plus virulente fut celle du plus célèbre critique de ce temps, le redoutable et très respecté Vladimir V. Stasov qui avait, de longues années durant, encouragé les peintres russes à adopter les valeurs nationalistes et à s'inspirer du réalisme des écoles européennes; il n'hésita pas à reprocher au jeune homme de causer par son activité un tort irréparable à l'art russe. Répondant à ces attaques dans une forte et brillante lettre du 2 février 1898, Diaghilev n'hésita pas à écrire à son censeur (né en 1824):

[...] regardez-vous, avec vos cheveux grisonnants et toute votre influente, votre auguste personne. Vous verrez qu'elle porte les fatidiques stigmates de la fatigue et d'une inéluctable vieillesse, déjà bien avancée. Et peut-être qu'alors, dans le tréfonds de votre âme, aurez-vous soudain pour la première fois conscience que vous avez tout dit de ce qu'on pouvait et devait dire, que vos thèses ont été reconnues et admises, que vous n'êtes plus le combattant œuvrant par un travail progressif acharné, que vous ne faites plus que vous répéter, que, disons-le en un mot, vous êtes fini, que vous avez quitté la scène et que vos éclats de voix ne réveilleront jamais plus ces sentiments fanés dont vous avez joué jusqu'ici.³²

Cependant l'exposition trouva également des admirateurs, particulièrement parmi les visiteurs étrangers: le groupe d'avant-garde de la Secession de Munich la présenta dans le cadre de ses manifestations de l'été 1898, étape qui se poursuivit en Allemagne, dans trois autres villes: Düsseldorf, Cologne et Berlin. Cette reconnaissance internationale, due à la clairvoyance, aux profondes convictions, au grand sens de l'organisation et à l'incomparable énergie de Diaghilev convainquit les artistes russes du réel intérêt de former la nouvelle société conçue par celui qui s'imposait désormais comme leur leader, association confortée par la revue à laquelle il songeait depuis plusieurs années.

Grâce à ses voyages européens, Diaghilev avait en effet pleine conscience que l'activisme des jeunes artistes de Pétersbourg et de Moscou s'inscrivait dans un mouvement initié depuis une vingtaine d'années dans les sphères occidentales: en France, la fondation de la Société nationale des beaux-arts (1890), en marge du vénérable Salon de la Société des artistes français avait marqué une date, tandis que dans les

pays germaniques ce mouvement s'exprimait plus radicalement encore en prenant le nom de Secession à Munich (1892), comme à Vienne (1897) et à Berlin (1898). Pour soutenir leurs activités ces groupes s'exprimaient dans des revues illustrées de conception toute nouvelle. Le groupe des artistes enrôlés par l'irremplaçable Diaghilev sous la bannière du "Monde de l'art", devait s'appuyer à son tour sur la publication d'une revue. Dans une lettre à Benois (octobre 1897), Diaghilev exprime sa volonté d'y

réunir toute notre vie artistique, c'est-à-dire montrer dans les illustrations la vraie peinture, dire franchement ce que je pense dans les articles, ensuite, organiser au nom de la revue une série d'expositions annuelles, et, enfin, inclure dans la revue la branche nouvelle de l'industrie artistique, qui se développe à Moscou et en Finlande.³³

Portant, à dessein, le nom même du groupe d'artistes réunis sous le vocable: "Mir Iskusstva" ["Le Monde de l'art"], le premier numéro de la revue parut en novembre 1898 (bien que daté 1899), avec le concours actif de quelques intimes: Walter Nouvel, Alexandre Benois, revenu de Paris et plus encore, Dmitri Filosofov, dévoué secrétaire général de ce comité de rédaction improvisé; Léon Bakst était chargé, à longueur de temps, de la tâche ingrate de retoucher les reproductions choisies par le rédacteur en chef. Les réunions de travail se tenaient dans la salle à manger de Diaghilev, à l'heure du thé, servi avec dévotion par sa *nyanya*; le maître de maison trônant au bout de l'imposante table Renaissance rapportée d'Italie, assis dans un

vaste fauteuil recouvert de velours ancien, écrit Benois, ayant devant lui une masse d'articles manuscrits, parmi lesquels trônaient un pot de colle et une grande paire de ciseaux dont l'usage comptait parmi ses distractions favorites : Diaghilev aimait passionnément retailer les photographies devant servir aux reproductions dans la revue.³⁴

D'assez grand format, sous une couverture dessinée chaque fois par un artiste et largement illustrée de culs de lampe gravés sur bois, signés des membres du groupe, de photographies, de photogravures soignées d'œuvres d'art et de planches sur beau papier, en noir et en couleurs, la revue se consacra d'abord principalement à l'art moderne russe et étranger, aux arts appliqués et aux comptes rendus d'expositions et d'ouvrages. Elle s'inscrivit d'emblée parmi les revues marquantes

de la fin du siècle dont elle s'inspirait, sans les copier; on pense à "La Revue blanche" (Bruxelles 1889, puis Paris 1891), à "The Studio" (Londres, 1893), au "Yellow Book" (Boston et Londres, 1893), à "Pan" (Berlin, 1895), à "Jugend" (Munich, 1896) à "Ver sacrum" (Vienne, 1897), pour n'en citer que quelques-unes. Dans les années qui suivirent sa fondation, le panorama de ses intérêts s'élargit à la musique, au théâtre et à la littérature. Dmitri Fisolofov était responsable de la rubrique littéraire, tandis que la correspondance de Diaghilev le montre soucieux d'attirer ce que l'on appellerait de nos jours "de grandes signatures": il sollicita, jusqu'à l'importunité parfois, des écrivains comme Anton Tchekhov, dont il rêvait de publier une pièce dans l'*Annuaire des Théâtres impériaux* qu'il dirigea brièvement; durant de longs mois, il espéra aussi publier dans "Mir Iskusstva" les souvenirs de l'écrivain sur le peintre Levitan; cependant, Diaghilev ne semble pas avoir mesuré l'importance de compter parmi ses collaborateurs Rainer Maria Rilke, encore peu connu il est vrai, étant de trois ans son cadet.

Son activisme ayant indisposé le milieu des Théâtres impériaux, Sergueï fut suspendu de sa mission d'éditeur de l'*Annuaire*, aussi ne résista-t-il pas à la tentation de critiquer frontalement la pesanteur et le peu de clairvoyance de la vie culturelle selon les conceptions des milieux russes officiels. Dans un article très développé consacré aux musées de son pays, il rédigea avec brio une sorte de rapport sur l'état présent des collections, se penchant en particulier sur le dernier créé des établissements de Pétersbourg, le Musée national russe, fondé par Alexandre III en 1895 et inauguré en 1898 par Nicolas II, à partir de collections assez hétéroclites:

[...] le moscovite P. Tretiakov a réussi à constituer une immense galerie de peinture russe, écrit Diaghilev en 1901, alors que le Musée russe, institution gouvernementale qui dispose non pas d'une personne mais de cent, pourvues, en outre, de distinctions académiques – ses propres conservateurs, personnes d'influence et d'autorité –, devrait être capable d'éclipser la galerie moscovite par ses richesses et de faire quelque chose de vraiment grandiose et crucial pour l'art russe. Et pourtant, rien n'a été fait jusqu'à présent [...] Si l'on se retourne sur le passé, on est obligé d'admettre que la galerie Tretiakov, pour ce qui est des vastes et grandioses ambitions que s'était données son fondateur, a terminé son existence, et qu'elle n'est plus qu'un chapitre passionnant de l'histoire de notre peinture. Au Musée national russe les choses vont encore bien plus mal. Ce qu'on y achète, ce dont on le remplit, dépasse l'entendement.³⁵

Dans sa revue, Diaghilev n'hésite pas à aborder les domaines qui lui sont chers, écrivant non seulement des comptes rendus des expositions nouvelles, mais aussi à propos des pièces de Maeterlinck et de Tchekhov, du Théâtre d'Art de Stanislavsky, de *Tristan und Isolde* et du *Götterdämmerung* de Wagner, de la réforme nécessaire des Théâtres impériaux, des ballets de Léo Delibes.

Pour séduisante qu'elle soit, la revue du groupe du "Monde de l'art", animée par le "réformateur en herbe" qu'était son bouillant directeur, suscita des réactions à la mesure de ses provocations. Dans un article du "Journal de Pétersbourg", contemporain de son premier numéro, Diaghilev n'hésita pas à écrire avec son imperturbable assurance:

En Occident où la vie artistique est beaucoup plus intense, l'activité éducative des professeurs a moins d'importance car les traditions artistiques, le développement du goût, la création de livres d'art facilement accessibles et surtout l'indépendance d'esprit contre la pression des préjugés viennent à la rescousse des jeunes peintres; mais chez nous qui manquons de tous ces moyens éducatifs annexes de l'Académie, l'importance du professeur est primordiale. Cependant, nos professeurs, hormis leurs connaissances techniques, sont des gens qui ne s'intéressent pas à l'art. Leur rapport à l'art ancien est tout aussi passif que leur rapport à la modernité qu'ils haïssent. Pour eux, la découverte des fresques de Ghirlandaio est aussi dépourvue d'intérêt que la nouvelle statuaire de Rodin. Ils se traînent à la remorque de l'art sans y jouer le moindre rôle. On peut ne pas aimer la modernité et la rejeter au nom des grands modèles anciens qu'on se doit, dès lors, de connaître et d'aimer. Bref, on peut rejeter Paris au nom du Cinquecento italien, pas au nom du Düsseldorf de notre siècle, bien sûr. Nous avons un régime de professeurs, mais pas une seule honnête "Histoire de l'art" qui pourrait nous apprendre quelque chose. L'art marche de son côté et les professeurs du leur, chacun dans son atelier.³⁶

Comme beaucoup de ces revues reposant sur le dévouement de quelques talents, "Le Monde de l'art" eut une histoire aussi brève (1898-1904) qu'agitée. A ses débuts, elle fut financée très largement par deux mécènes privés: Savva Mamontov, riche industriel, passionné de musique et d'art, fondateur à Moscou d'un opéra privé, dédié au répertoire russe, et qui, le premier, avait révélé le talent de Chaliapine et du décorateur Korovine; mais la plus généreuse était la princesse Maria Tchenisheva,³⁷ dont la collection d'art avait été exposée à Péters-

bourg par les soins d'Alexandre Benois; personnage difficile, la princesse n'avait-elle pas reçu l'affront de voir paraître une caricature où elle figurait sous la forme d'une vache traitée au profit de Diaghilev? Les débats passionnés et polémiques qui animaient la revue éloignèrent rapidement ces soutiens essentiels ainsi que celui du peintre célèbre Ilya Repine. Avec son habileté coutumière, Diaghilev trouva de nouveaux soutiens privés en la personne du grand marchand et peintre Ilya Ostroukhov et du Dr Sergueï Botkine. Selon Walter Nouvel, la revue reçut aussi plusieurs années durant une subvention de 10.000 roubles prélevés sur la cassette de l'empereur. Dès le n° 23/24 de 1899, Diaghilev pouvait ainsi fièrement annoncer qu'il assumait désormais la charge d'éditeur.³⁸ Il est à sa gloire d'avoir su obtenir des articles d'auteurs aussi inattendus en Russie que Maeterlinck, Grieg, Nietzsche, le peintre Liebermann, John Ruskin ou J. K. Huysmans.

Malgré l'intelligence, l'ouverture d'esprit, la variété des intérêts et des sujets abordés, sa beauté raffinée, il est certain que "Mir Iskusstva" reflétait quelque peu l'agitation dans laquelle la revue était préparée, où l'on peut percevoir les échos des fortes discussions, tournant à l'occasion en conflits aigus, qui divisaient régulièrement la rédaction, atmosphère à laquelle n'était pas étranger le caractère dictatorial, souvent violent de son imprévisible et génial directeur. Un certain dilettantisme se perçoit aussi dans la parution irrégulière: de bi-mensuelle à ses débuts, la revue devint en principe mensuelle de 1901 à 1904, les numéros étant simples ou doubles mais dépourvus de mentions de mois, laissant entendre que chaque numéro paraissait... lorsqu'il était prêt. Une réelle francophilie se remarque dans le choix des sujets, des illustrations, et la présence de sommaires et de légendes imprimés en russe et en français – probablement à l'instigation de Diaghilev et d'Alexandre Benois, d'origine française – mais cette habitude, destinée à favoriser la diffusion de la revue à l'étranger était intermittente, de même que la présence, tardive, d'une partie "chronique", tandis que la pagination était parfois oubliée, rendant difficile de s'y retrouver. À cela s'ajoute le spectre esthétique extrêmement large des illustrations commandées aux artistes du groupe; quand Bakst cultive l'Antique, dans un esprit de simplification moderniste, que Anna Ostroumova Lebedeva donne à la revue de belles gravures sur bois en couleurs inspirées de vues de Pétersbourg, de paysages russes et finlandais dans la manière symboliste,³⁹

Benois ou son neveu Lanceray, Bakst lui-même à l'occasion, cédaient souvent à leur fascination pour le XVIII^e siècle russe et français, dans une débauche de palais baroques, de Colombines et d'Arlequins enrubannés, de décors rococos, respirant une profonde nostalgie des dernières années de Louis XIV où de l'âge d'or du temps de Pierre le Grand. Ces orientations assez discordantes se retrouveront sur la scène des Ballets russes d'avant la Grande Guerre.

“Mir Iskusstva” cessa ses activités (1904) en raison du désintérêt de plus en plus manifeste de Diaghilev qui entendait désormais poursuivre des projets d'expositions et d'ouvrages sur l'art de plus en plus développés: grâce au soutien du Grand Duc Nikolai Pavlovitch, et à une solide subvention du Tsar, il présenta au Palais de Tauride à Saint-Petersbourg une gigantesque *Exposition historique et artistique de portraits russes* qui réunit, au printemps 1905, près de quatre mille peintures, dessins et sculptures des XVIII^e et XIX^e siècles, rassemblés au cours d'incessants voyages à travers le pays pour visiter musées locaux et domaines de plus de quatre cent familles de la plus ancienne noblesse. Benois s'était plus modestement chargé d'écumer les musées de la région de Pétersbourg et les collections impériales qui avaient consenti des prêts exceptionnels. Une fois encore, Diaghilev créait l'évènement: la présentation par règnes, dominés chaque fois par un portrait du tsar de ce temps, impressionna; Benois avait oeuvré à l'accrochage, tandis que Bakst avait organisé pour la présentation des sculptures un “Jardin d'hiver” orné de plantes vertes, à la manière des grands Salons artistiques parisiens, décor qui fit grand effet. Pour une fois, Diaghilev dut s'avouer dépassé par l'ampleur de ses trouvailles: deux cents œuvres durent rester en réserve, malgré les immenses espaces du majestueux palais impérial, cadeau de Catherine II à l'un de ses favoris; mais le catalogue sommaire, proposé à l'ouverture, ne fut jamais suivi de la version complète annoncée par l'organisateur dans sa préface. L'exposition, inaugurée en mars par un Nicolas II intéressé mais de glace, était prévue pour de nombreux mois, mais la fin en fut brutalement interrompue par le tragique soulèvement révolutionnaire d'octobre 1905 qui fut réprimé dans le sang. Diaghilev, grisé par le succès, ne songeant guère qu'à de nouvelles entreprises, fut profondément surpris par l'extrême violence et la gravité de l'évènement; il s'en montra même passablement abattu, ce qui n'était guère dans sa manière.

Ce tournant de l'histoire a sans doute contribué à sa décision de travailler de plus en plus souvent à l'étranger: il doutait depuis longtemps de jamais pouvoir sortir ses compatriotes de ce qu'il appelait, au témoignage de Benois, leur “incorrigible provincialisme”.⁴⁰ Un an plus tard, il était à Paris pour présenter au Grand Palais, dans le cadre du Salon d'automne, une exposition d'art russe disposant de dix salles, associant icônes anciennes disposées sur des murs doublés de brocard et œuvres peintes et sculptées issues des collections impériales, sans oublier les artistes du groupe “Le Monde de l'art”. Bakst avait de nouveau organisé un “Jardin de sculptures”, tandis que le catalogue était préfacé par le fidèle Alexandre Benois. Parmi les visiteurs les plus enthousiastes, Benois cite les peintres Maurice Denis, Maxime Dethomas, Jacques-Émile Blanche et deux “patrons” des élégances parisiennes: le comte Robert de Montesquiou et sa cousine, la comtesse Élisabeth Greffülhe, qui soutint fidèlement les débuts de Diaghilev à Paris: dès 1906, elle finança le déplacement de l'exposition russe à Berlin et Venise et patronna efficacement les cinq concerts de musique russe qu'il organisa à l'Opéra de Paris, en mai 1907, ainsi que les triomphales représentations de *Boris Godounov* qui y furent données un an plus tard.⁴¹

Exposition, concerts et opéra de ces années 1906-1908 mériteraient une étude approfondie car ils semblent résumer, au plus haut niveau, l'ensemble des activités que Diaghilev avait développées depuis dix années déjà dans son pays; en outre, ces premières productions parisiennes dessinent assez précisément ce que sera la réussite artistique des saisons russes parmi lesquelles elles viendront se ranger, a posteriori, à titre de première, deuxième et troisième saisons. L'exposition itinérante comme les concerts et l'opéra remportèrent un très grand succès auprès du public cultivé qui découvrait un répertoire russe encore méconnu, servi par des artistes de tout premier plan, comme Arthur Nikisch ou Josef Hofmann et surtout Nicolai Rimsky Korsakov, venu de nouveau diriger ses œuvres symphoniques et extraits d'opéras, de même qu'Alexandre Glazounov, le jeune Serge Rachmaninov, interprète de son 2^e *Concerto pour piano*; l'apparition de Chaliapine déchaîna l'enthousiasme et détermina la production de *Boris Godounov*, à l'Opéra de Paris, dans une nouvelle ‘version’ concoctée par Rimsky et Diaghilev.

Le succès des Russes à Paris, était porté par le développement de l'actualité politique: l'alliance franco-russe (1891)

s'élargissait alors, grâce à un accord anglo-russe (1907), parallèle à l'“Entente cordiale” franco-britannique de 1904, pour former désormais la “Triple entente”, face aux ambitions de la “Triple alliance”, formée par les pays germaniques et l'Italie. Ce succès diplomatique et artistique de ce qui prit le nom de Ballets russes alla croissant pour devenir un phénomène de société au niveau européen, s'élargissant aux deux Amériques, dès les années 1910.

Cette façade brillantissime ne doit pas masquer que, dès l'origine, les saisons russes présentèrent des déficits considérables que leur organisateur parvint généralement à combler, après coup, avec l'incroyable confiance en sa bonne étoile qui lui fit traverser les situations les plus périlleuses, sa vie durant. L'intuition qui lui fit opérer des choix artistiques audacieux le servit avec une étonnante constance, oubliés quelques ratages conséquents, pour ne retenir que des sommets, nombreux. Par ailleurs, il faut encore remarquer que, jusqu'en 1914, les concerts, opéras et ballets créés par Diaghilev, le plus souvent à Paris, puis rapidement transportés à Londres, à Berlin et à Monte-Carlo, s'appuyaient sur le large cercle d'artistes et de compositeurs, principalement russes, qui entourèrent sa très active jeunesse à Pétersbourg. Sur le plan des arts de la scène, en particulier, il est aisé d'identifier les liens entre les tendances du groupe du Monde de l'art et les productions des saisons de Diaghilev, jusqu'à la Grande Guerre.

Ce qu'on appelle de nos jours “échanges culturels” fut, dès l'origine, l'une des données fondamentales de son activité. Dès 1896, il se montra convaincu de la nécessité de montrer en Russie l'art moderne des pays d'Europe et, inversement, de faire connaître dans les capitales européennes l'art des peintres remarquables qu'il avait identifiés en Russie et dans les pays scandinaves. Dans le domaine russe, Diaghilev était épris de musique, de peinture et d'arts décoratifs, fondés sur les traditions originales de son pays dont les sources populaires, le passé byzantin constituaient une richesse peu connue en Occident. Il aimait l'art à la fois religieux et traditionnel des décors à fresque de Michail Nesterov, les séduisantes illustrations colorées d'Ivan Bilibine, les créations de Sergueï Malioutine en arts décoratif et tant d'autres manifestations des tendances néo-slaves à l'œuvre dans les remarquables ateliers populaires associant artistes et artisans locaux, fondés dans leurs domaines provinciaux par Savva

Mamontov (à Abramtsevo, région de Moscou) et par la princesse Tenisheva (à Talachkino, région de Smolensk).

Lorsqu'on regarde les œuvres de Malioutine, de Bilibine, de Nesterov, ou encore celles de Nikolai Roerich, apparaît avec force toute l'esthétique néo-russe qui sera à l'œuvre et participera à la réussite des premières productions de Diaghilev, comme *Le prince Igor*, *Boris Godounov*, *Khovantschina*, *Ivan le terrible*, *Le Coq d'or*, *l'Oiseau de feu*, *Petrouchka* ou *Le sacre du printemps* dont les costumes peints sur feutre sont bien reconnaissables dans le tableau de Roerich *Slaves sur le Dniepr* (1905, St. Pétersbourg, Musée d'État russe). Lorsqu'on envisage les évocations nostalgiques des XVII^e et XVIII^e siècles de tant d'œuvres de Benois, Bakst ou Lanceray, on approche la source des futurs ballets: *Le pavillon d'Armide* (Benois, 1909) ou *The Sleeping Princess* (Bakst, 1921). Et si l'on se rappelle la vraie passion de Léon Bakst pour l'art de la Grèce antique, les costumes qu'il dessina au début de sa carrière pétersbourgeoise, celui de la Diane chasserresse dans *Sylvia* de Léo Delibes⁴² ou ceux destinés aux tragédies d'Euripide (1902) et de Sophocle (1904), annoncent de très près le style néo-grec où il excella dans *Narcisse* (1911), *L'après-midi d'un faune* (1912) ou *Daphnis et Chloé* (1912).

En évoquant cette généalogie, j'ai pour souci de rappeler que l'art de Diaghilev, apparu en Occident comme un astre tombé du ciel russe, s'appuyait sur l'intense activité qui fut la sienne, une décennie durant, et tout particulièrement sur le talent de compositeurs, de chanteurs, de peintres et, finalement, de chorégraphes et de danseurs de premier plan dont il prit la tête, avec une énergie, une volonté de réussir, une audace dans l'innovation, créant, par son génie propre, une forme nouvelle de spectacle en associant avec tact et subtilité le talents d'artistes qui avaient eu trop longtemps tendance à s'ignorer.

Dès l'âge de vingt-trois ans, ne s'était-il pas défini ainsi dans une lettre à Elena Panaïeva:

Je suis:

- 1° un charlatan, d'ailleurs plein de brio;
- 2° un grand charmeur;
- 3° un insolent;
- 4° un homme possédant beaucoup de logique et peu de scrupules;
- 5° un être affligé, semble-t-il bien, d'une absence totale de talent.

D'ailleurs, je crois avoir trouvé ma véritable vocation:

- le mécénat.

Pour cela, j'ai tout ce qu'il faut, sauf l'argent,

- mais ça viendra!

Serge Diaghilev⁴³

- 1 Ce texte est la version traduite, revue et largement développée de la communication présentée dans le cadre du colloque Diaghilev organisé en avril 2009 à Harvard University.
- 2 Sjeng Scheijen, *Diaghilev. A life*, Londres, Profile Books, 2009, p. 8.
- 3 Richard Buckle, *Diaghilev*, trad. Tony Mayer, Paris, J.-Cl. Lattès, 1980, p. 19. Scheijen, *Diaghilev* cit., n. 2, p. 21-22. En 1879, il déclina la proposition de chanter à Nice dans une production de l'opéra de Glinka *Une vie pour le tsar*. Ibid., p. 65.
- 4 Scheijen, *Diaghilev* cit., n. 2, p. 8.
- 5 Cf. Ilia Samoilovitch Zilberstein et Vladimir Alekseïvitch Samkov, éditeurs: *Diaghilev et l'art russe*, Moscou, Iskustvo, 1982, II, en note à la lettre n°2 (Diaghilev à A.N. Benois, 24 septembre 1893), p. 16. Ce sont les Sept mélodies op. 47 qui furent dédiées par Tchaïkovsky à Anna Panaïeva-Kartseva; composées en 1880, elle parurent l'année suivante chez Jurgenson.
- 6 Arnold Lionel Haskell et Walter Nouvel, *Diaghileff. His Artistic and Private Life*, New York, Simon & Schuster, 1935, p. 12.
- 7 Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, trad. anglaise de Mary Britnieva, Londres, Putnam, 1941, reprint, New York, da Capo, 1977, p. 165. Scheijen, *Diaghilev* cit., n. 2, p. 37 et 55.
- 8 Scheijen, *Diaghilev* cit., n. 2, p. 36.
- 9 Walter Nouvel, *Diaghilev, manuscrit inédit*, Moscou, Archives d'État de la littérature et de l'art de Russie, cité dans Zilberstein et Samkov, *Diaghilev et l'art russe* cit., n. 5, II, en note à la lettre n°1 (Diaghilev à Elena Panaïeva, 1 février 1892), pp. 7-16, 334-338.
- 10 Benois, *Reminiscences* cit., n. 7, p. 169.
- 11 D'après une conversation avec Kochno, citée par Buckle, *Diaghilev*, cit. n. 6, p. 42.
- 12 Zilberstein, Samkov, *Diaghilev et l'art russe* cit., n. 5, II, lettre 2 (Diaghilev à A. N. Benois, 24 septembre 1893), p. 16.
- 13 A. L. Haskell, W. Nouvel, op. cit., n. 6, p. 50.
- 14 Ibid., p. 50-51.
- 15 Sjeng Scheijen, op. cit., n. 2, p. 68.
- 16 Ibid., p. 19-20.
- 17 Diaghilev en écrivit un long récit dans une lettre à sa belle-mère. Cf. Zilberstein, Samkov, *Diaghilev et l'art russe* cit., n. 5, II, lettre n° 1 (Diaghilev à E. Panaïeva, 18 février 1892), pp. 7-16. De larges extraits en sont donnés dans Scheijen, *Diaghilev* cit., n. 2, pp. 45-48. Une version française complète paraîtra en 2013 dans le volume *Diaghilev: l'Art et la danse* (Paris, VRIN, Centre national de la danse), édition partielle mais enrichie de documents inédits des volumes édités par Zilberstein, Samkov. Nous en citons ici des extraits dans la traduction de Françoise Burgun et Marina Cheptistki.
- 18 Benois, *Reminiscences* cit., n. 7, pp. 166-167.
- 19 Ibid., p. 171.
- 20 Zilberstein, Samkov, *Diaghilev et l'art russe* cit., n. 5, II, n° 3 (Diaghilev à A.K. et A.N. Benois, [13] / 15 juin 1895), p. 17. Scheijen, *Diaghilev* cit., n. 2, p. 71.
- 21 Benois, *Reminiscences* cit., n. 7, p. 187.
- 22 Cf. Zilberstein, Samkov, *Diaghilev et l'art russe* cit., n. 5, II, lettre n° 1 (Diaghilev à E. Panaïeva, 18 février 1892), p. 7. Je remercie Sjeng Scheijen pour cette référence. Un certain mystère règne sur le destin de la collection et des archives de Diaghilev restées en Russie où il ne retourna jamais à partir de la révolution de 1917, malgré les appels des nouvelles autorités à rejoindre son pays avec d'importantes fonctions dans le domaine artistique.
- 23 Scheijen, *Diaghilev* cit., n. 2, pp. 58-59.
- 24 A. L. Haskell, W. Nouvel, op. cit. n. 6, p. 39, citant Benois.
- 25 Benois, *Reminiscences* cit., n. 7, p. 177 et 179.
- 26 *Une exposition d'aquarelles*, "Les Nouvelles et le journal de la Bourse", n° 8, 8 janvier 1896, dans Zilberstein, Samkov, *Diaghilev et l'art russe* cit., n. 5, I, pp. 49-51.
- 27 *À la mémoire de Levitan*, "Le Monde de l'art", n° 15-16, 1900, p. 29-32; publié dans Zilberstein, Samkov, *Diaghilev et l'art russe* cit., n. 5, I, pp. 115-119.
- 28 *A propos d'une exposition hollandaise*, "Les Nouvelles et Journal de la Bourse", n° 329 et 334, 28 novembre et 3 décembre 1896, publié dans Zilberstein, Samkov, *Diaghilev et l'art russe* cit., n. 5, I, pp. 57-61.
- 29 *Une exposition d'aquarellistes anglais et allemands*, "Les Nouvelles et le journal de la Bourse", n° 60, 2 mars 1897, publié dans Zilberstein, Samkov, *Diaghilev et l'art russe* cit., n. 5, I, pp. 61-65.
- 30 *Les expositions*, in "Le Monde de l'art", n° 5-6, 1900, pp. 103-105, publié dans Zilberstein, Samkov, *Diaghilev et l'art russe* cit., n. 3, I, pp. 102-105.
- 31 Cette lettre dactylographiée était encore adressée à de nombreux artistes et personnalités du monde de l'art, parmi lesquels: F. V. Botkine, A. Ia. Golovine, K. A. Korovine, S. V. Malioutine, V. V. Perepletchikov, E. D. Polenova, M. V. Iakountchikova, M. V. Nesterov, A. M. Vasnetsov, V. A. Serov; voir l'exemplaire conservé à Paris, Fondation Custodia (ancienne collection S. Lifar), texte publié dans Zilberstein, Samkov, *Diaghilev et l'art russe* cit., n. 5, II, n° 12, pp. 24-25, traduction de Françoise Burgun.
- 32 *Réponse à V.V. Stassov*, publié dans Zilberstein, Samkov, *Diaghilev et l'art russe* cit., n. 5, I, pp. 73-76.
- 33 Zilberstein, Samkov, *Diaghilev et l'art russe* cit., n. 5, II, p. 28 (Diaghilev à A.N. Benois, 8/20 octobre 1897).
- 34 Benois, *Reminiscences* cit., n. 7, p. 188.
- 35 *À propos des musées russes*, "Le Monde de l'art", n° 10, 1901, p. 163-174.
- 36 *Expositions*, "Le journal de Pétersbourg", n° 313, 14 novembre 1898.
- 37 Le bilan financier de la première année de la revue fait apparaître que la princesse apportait plus de 20.000 roubles, lorsque Mamontov n'en apportait pas la moitié, cf. Stijn Alsteens, *Mélange russe, dessins, estampes et lettres russes de la Collection Frits Lugt*, catalogue d'exposition. Paris, Fondation Custodia, 2005, n° 36: *Bilan de la première année d'édition de la revue "Mir Iskustva"*, pp. 53-55.
- 38 A. L. Haskell, W. Nouvel, Diaghileff, cité par R. Buckle, op. cit. n. 6, p. 73.
- 39 Voir S. Altseens, op. cit. n. 37, pp. 70-79.
- 40 A. Benois, op. cit., n. 7, p. 239.
- 41 Ibid., p. 238.
- 42 Premier et seul ballet dont Diaghilev fut jamais chargé pour les Théâtres impériaux (1901), projet finalement annulé du fait de son intransigeance.
- 43 Lettre d'octobre 1895, citée par Scheijen, *Diaghilev* cit., n. 2, p. 74 et qui figure en tête de la biographie de Serge Lifar, *Serge de Diaghilev. Son œuvre sa vie sa légende*, préface par Jean-Louis Vaudoyer, Monaco, Éditions du Rocher, 1954, s. p. [XVII].

Prokofiev and Diaghilev
Keeping the “Russes” in the Ballets Russes
Stephen Press

It is likely that the ever-vigilant Serge Diaghilev began to hear about Sergey Prokofiev (1891-1953) as early as 1908, the year the 18 year old St Petersburg Conservatory student made his public debut at The Evenings of Contemporary Music. That series' co-founders, Alfred Nurok (the chief writer on musical subjects for “Mir iskusstva”) and Walter Nouvel (another Diaghilev associate), had been highly impressed by the composer's audition, which created a “furor.”¹ As he performed his music in more mainstream venues, Prokofiev was viewed ever more as an enfant terrible of musical modernism. The tumultuous, polarized reception at the Pavlosk premiere of his *Second Piano Concerto* late in the summer of 1913 was just the sort of scandal that Diaghilev savored. Prokofiev was well aware of the success that his countryman Stravinsky was receiving in the great capitals of western Europe under the auspices of the Ballets Russes. Indeed, he had seen the company perform *Petrushka* among other ballets while on a brief visit to Paris with his widowed mother in 1913 (he missed by two days the final performance of *Le Sacre du Printemps*). His youthful wanderlust and quest for wider fame seemed destined to intersect with the impresario's insatiable desire to mould new talent.

Prokofiev was always compelled to do his best work for those he respected: Meyerhold, Eisenstein, and Diaghilev for example. The latter's influence on Prokofiev's career was tremendous: with each Ballets Russes commission he provided direction and guidance. Prokofiev was scathing in his

attacks on those whose musicality did not measure up to his expectations, but his disagreements with the impresario usually concerned financial matters or production delays, not issues of musical taste. He meekly acquiesced when asked to make cuts or rewrite a passage, or even more. This respect can be gauged by his outspoken defiance when working on the later Soviet period ballets. Although a musical dilettante (in the customary Russian gentrified manner), Diaghilev was clearly respected by the musicians who worked for him. Years later Stravinsky recalled that “he loved music passionately,” adding, “and understood it very well.”² Although Diaghilev's training in piano, voice and composition was neither rigorous nor systematic, his passion for music resulted in the development of a keen ear and an uncannily prescient critical facility. The conductor Pierre Monteux recalled that Diaghilev once shouted during a rushed rehearsal in London, “That second trumpet is playing a C natural and it's a B flat!”³ He was interested in a wide range of new music, from futurist sounds to Hindemith to the latest music from Soviet Russia, yet through it all Diaghilev remained fondest of deeply emotional romantic works such as *Tristan and Isolde* and Tchaikovsky's *Pathétique Symphony*. He could audition new scores by sight-reading them at the piano, though he usually had a friend such as the musically gifted Misia Sert play through them as he listened. One hearing was generally all he needed to size-up a piece and gauge its suitability for the ballet. He could coach singers at the piano if need be, even the likes of

Chaliapin. He selected all the company conductors and was the “keeper of the tempi”. Woe to any who crossed him.⁴ Désiré Inghelbrecht did once during an early 1927 rehearsal of Debussy’s *L’Après-midi d’un faune*, conducting at a “breathless” pace. Diaghilev corrected him and they argued, the conductor claiming he well knew the tempo for French music. But the impresario trumped him, saying the tempo for the ballet had been set by Debussy himself. True or not, Inghelbrecht was replaced as soon as Desormière became available.⁵ During orchestral rehearsals Diaghilev’s suggestions were readily accepted. Ballets Russes conductor Eugene Goossens believed that since he knew all of the music for his ballets “forwards and backwards,” Diaghilev could conduct the ballet orchestra himself in a pinch. On at least one occasion he did, briefly, during a rehearsal of Auric’s *Pastorale*.⁶ Conductor Roger Desormière objected that the orchestra could not play the “circus-like” D-major theme any faster, whereupon the impresario began to conduct in the tempo he desired. Apparently, Diaghilev requested the prestissimo because of his dislike for the music.⁷ His most remarkable musical talent, however, was his intuitive discernment and ability to stimulate his composers to new heights. Igor Markevitch, the impresario’s last discovery, called him the “most extraordinary agent provocateur in history.”⁸ His fifteen-year collaboration with Prokofiev provides ample proof.

The two Serge’s met during the Ballets Russes’ London season in 1914; the result was Prokofiev’s first ballet commission. Over fifteen years their collaboration would be sporadic, and their relationship, variable, inconstant and frequently complicated by the presence of Stravinsky. Theirs would never be the camaraderie of equals that Diaghilev and Stravinsky shared, indeed they did not *tikat’* [tutoyer] until 1927. The same Diaghilev who would write highly critical letters and call Prokofiev an “utter imbecile” behind his back would prove his loyalty and trust with ballet commissions even in the wake of unsuccessful compositions. Prokofiev was not so blatantly duplicitous, although he did complain to his friends about the delays in bringing his works to the stage, negotiated with “competitors,” and tried to arrange illicit performances of his Ballets Russes commissions. There were periods when their relationship was strained (after Diaghilev sided with Stravinsky in criticizing *L’Amour des trois oranges*, and

when the impresario promoted Poulenc and Milhaud) and when it was tempered by geographic remove (during and immediately after World War I). At the outset, Prokofiev could play at best a distant second to Stravinsky in Diaghilev’s esteem. But by 1929, the upcoming premiere of *Le Fils prodigue* and Stravinsky’s and Diaghilev’s recurring estrangements had turned the tables. By then, Diaghilev proudly referred to Prokofiev as his “second son” (his “first” being the misbehaving Stravinsky who had accepted a commission from Ida Rubinstein). But just before the premiere an intractable disagreement erupted over choreography and the two went their separate ways. The inconsistencies in their relationship notwithstanding, Diaghilev produced three of Prokofiev’s ballets – *Chout* (1921), *Le Pas d’Acier* (1927) and *L’Enfant Prodigue* (1929), under the librettist’s title, *Le Fils Prodigue*. These ballets not only garnered a fair measure of success for Diaghilev’s company and provided gratifying critical recognition for the young composer, but they helped preserve the company’s Russian heritage during the highly competitive 1920s.

Diaghilev was particularly attracted to Prokofiev’s *Second Piano Concerto*, which the composer auditioned among other pieces at their first meeting, and weighed turning it into a ballet. At this point Diaghilev was concerned about having enough time to create a new ballet from scratch for the next season. Next, he considered a plotless ballet set to an orchestrated suite of the composer’s piano pieces. They decided to discuss this idea further with Nijinsky, who would be coming to London any day. That discussion never occurred. Before departing for home on July 20th, Prokofiev went to see the impresario in the wings of the Drury Lane Theatre. Distracted by some performance crisis, Diaghilev’s thoughts were scattered and his parting words rather vague: upon arrival in St Petersburg Prokofiev was to appeal to Nouvel or the critic Karatigin to introduce him to a “real Russian writer, for example, Gorodetsky,” who would make a ballet plot on some Russian fairy-tale or prehistoric theme.⁹ Diaghilev would be in Russia in August for further explanation and the signing of a contract. With that, they parted.

The August meeting did not take place, but Prokofiev’s first commission, *Ala i Lolli*, was doomed to failure from the very start. It was most unusual for Diaghilev to assign such a vague balletic concept to novices like Prokofiev and Gorodet-

sky and leave them to their own devices. Though he must have been preoccupied with many things – financial shortcomings, his rising interest in futurism and modernism in décor (Goncharova replacing Bakst), and the increasing likelihood of warfare on the continent – Diaghilev seems to have held little enthusiasm for this project from the start.

Although Stravinsky and Prokofiev were unproven in composing for the theatre when they received their first Ballets Russes commissions, the former had had the advantage of collaborating with established artists close to Diaghilev's circle (Fokine as choreographer and Alexander Golovine in charge of décor) and of writing music to a well-known Russian fairy-tale, "the Firebird." Far away from the customarily watchful impresario, Prokofiev and Gorodetsky fashioned a story ballet about a hero, villain, damsel in distress and benevolent protector. Its dramatic rationale – the scene one abduction of Ala – too closely replayed the opening of Glinka's opera *Ruslan and Lyudmila* and the close to part one in *Daphnis et Chloé*. Not only was the plot passé, but Prokofiev, under the influence of *Le Sacre du Printemps* (which he had heard in concert in early 1914) subverted his first ballet into an orchestral tour-de-force of musical primitivism.

Shortly after Nouvel wrote to Diaghilev that "Prokofiev was turning out some weird stuff on a weird subject,"¹⁰ the composer was summoned to Rome. Arriving there in March 1915, the impresario took him to task after hearing the incomplete ballet played at the piano: "What is this? You, a Russian composer... and you write international music? It won't do!"¹¹ "International music," undoubtedly uttered with a sneer, was Diaghilev's term for the generic sounding, denationalized music then popular in the academic circles in Petrograd; such music was almost certain box office poison in Paris. The impresario clearly understood that playing his exotic card always led to a favorable reception in Paris and London. Indeed, Borodin's *Polovtsian Dances* and Rimsky-Korsakov's *Schéhérazade* remained the company's most popular repertory items along with Stravinsky's *L'Oiseau de Feu* and *Pétrouchka*. Diaghilev wanted something as intensely Russian from Prokofiev, probably to share the bill with *Les Noces* which Stravinsky had begun composing.¹² Leafing through the five volumes of Afanasyev's collected folk tales, Massine, Diaghilev and Prokofiev discovered a promising tale that Stravinsky had once pointed out as good material for

a ballet plot. It was a satirical story about a mischievous peasant who dupes not only a rich merchant, but a priest and his wife as well. At one session the trio managed to streamline the convoluted plot into a six-scene ballet, one well suited, the impresario believed, to the composer's natural talent for the grotesque. They omitted the religious connection and accentuated the boorish, but colorful character of the hero's seven foolish neighbor buffoons. The result is a humorous and fantastical caricature of rural Russian peasantry. The composer recalled in his diary:

"The last three to four days [in Rome] we devoted to detailing and reworking these scenes and Diaghilev participated ardently and usefully. Massine amused us very much having thought up a dance of washing the floor for the beginning [of the first scene]. I was very taken with the plot and Diaghilev was wildly happy that this was just right for me and for Nijinsky in the main role; Nijinsky would also stage it."¹³

After a mentoring weekend visit from Stravinsky, everyone went his separate way. Once again, Prokofiev would try to please the demanding impresario at far remove. He did have an approved libretto this time, but its excess of fine points would lead the composer astray, crafting music better suited to a pantomime or a puppet show than a ballet. Nevertheless, Prokofiev's new ballet, *Skazka pro shuta, semerikh shutov pere-shutivshago*, or *The Tale of the Buffoon Who Outwits Seven Other Buffoons* (the French title *Chout* being a phonetic equivalent of the Russian word for buffoon *shut*) would meet Diaghilev's demand for something "truly Russian." Thoroughly shaped by the impresario's will and Stravinsky's guidance, Prokofiev wrote to his composer-friend Myaskovsky the day after he returned home from Italy: "They've turned me into the most Russian composer there is."¹⁴

Prokofiev was quite outspoken against musical borrowing (which he considered a lack of originality), yet he followed Stravinsky's suggestion to peruse the many sources of Russian folk songs for inspiration. Shortly after their parting, he acknowledged in a letter, "Leafing through Russian folk songs opened up to me lots of interesting possibilities."¹⁵ In just two weeks, Prokofiev ended up with more than fifty brief sketches for the ballet and was proud of their Russian national flavor. "Now when I composed I was always thinking that I was a Russian composer and that my buffoons are Russian;

this opened up for me a totally new untouched area for composition.”¹⁶ Indeed, the primary theme in *Chout* – not just the main character’s identifying tune, but one that permeates the score in leitmotivic fashion – might be the composer’s abstraction of that quintessential Russian folk song, *Vo pole beryozinka stoyala* [*In the Field Stood a Little Birch Tree*].¹⁷

At the beginning of May Prokofiev sent Diaghilev a telegram stating he was ready to return to work on the ballet under his supervision.¹⁸ But Italy declared war on Austria and the southern passage became impassable. In May the Lusitania was sunk, bringing a heightened awareness of the risks of international travel. Diaghilev sent travel money and suggested the northern route, but Prokofiev replied, not discounting the news of mines in the North Sea, “serious matters keep me here in Petrograd for a while.”¹⁹ His military status was the root of the problem although as the only son of widow he would be exempted from military service.

Diaghilev and his circle had relocated to a rented villa in the town of Ouchy on Lake Geneva near Lausanne, Switzerland. Stravinsky then lived in Morges – just a two-hour bicycle ride away. At Ouchy Diaghilev began to rebuild his company, disbanded because of the war, in preparation for what was hoped to be lucrative tours of America. By July Larionov and Goncharova had arrived from Russia and installed a studio at the villa. Larionov undertook several modernist projects including the first design sketches for *Chout*, while Goncharova did the same for *Les Noces*. Larionov also assisted the young Massine with his first choreographic exercises including the Russian peasant-dance inspired *Le Soleil de nuit* (to music from *Snegurochka* by Rimsky-Korsakov).

Diaghilev kept after Prokofiev to make the promised trip West but the composer gradually convinced himself that the war would not be over by spring so there would be no Paris season for the Ballets Russes. He completed the short score by the end of the summer and sent it to Diaghilev via courier. The music flummoxed Diaghilev—“God knows what it is! I don’t understand anything!”—and he buried the score in his trunk.²⁰ *Chout* would not be premiered until May 1921, and only after the score was considerably revised.

II

The war years played havoc with Diaghilev’s fortunes and the Russian Revolution cut his lifeline of dancers and financial

assistance. His company, pared to the absolute minimum after the 1916 US tours and 1917 South American tour, had barely survived the lean months at the end of the war. They finally regained steady engagements in the spring of 1919 in London, though the venue was now the lowly music hall. With new audiences and changing tastes, Diaghilev’s company would henceforth struggle for its share of the limelight.

Although Prokofiev’s star was in ascent in Russia his fervent desire to travel abroad (circle the globe, actually) and lack of sympathy with the Bolsheviks compelled him to leave his ravaged homeland in May 1918 for a concert tour of America. He ended up domiciled in the United States for 20 months; consequently, the two Serge’s did not cross paths again until May 1920 in Paris. But the reason behind Prokofiev’s return to Europe was not an attempt to resuscitate *Chout* but the prospect of mounting his opera *Love for Three Oranges* at Covent Garden. Nevertheless, when they met the impresario told the composer that he was ready to stage *Chout*.

Diaghilev returned the manuscript to Prokofiev in London during an intermission at a Covent Garden Ballets Russes performance. After taking a day to acquaint himself with a score he had not seen for five years, the composer played through *Chout* at the piano for the impresario, Massine and Ansermet, and the following day before Diaghilev’s entire circle. Ever since Stravinsky handed Fokine his completed score for *Pétrouchka*, Diaghilev, not the choreographer, became the sole arbiter of music in the Ballets Russes. The impresario gave a carefully worded critique, saying that the music followed the action too closely and had too many details. The illustrative parts needed to be replaced by the development of themes. In other words, Prokofiev was instructed to abandon the approach Stravinsky had pioneered for *L’Oiseau de Feu* and *Pétrouchka* whereby music helped describe the action, and hark back to the Tchaikovsky style of symphonic ballet music. Over the course of three meetings he and Diaghilev went over the score in detail, deciding on exactly what needed to be reworked and what should be cut.

The difference between the 1915 score and the published ballet is striking. In response to the impresario’s command, over 40 percent of the former was deleted or rewritten (not counting the entr’actes added at Diaghilev’s behest). The litany of penciled-in directions and crossed-out passages

(also in pencil) extending from one measure to several (even the entire page 26) in the 1915 manuscript cannot help but lead to the conclusion that Prokofiev learned how to write successful ballet music under Diaghilev's guidance.²¹ In his 1941 autobiography Prokofiev defended his willing acquiescence, calling Diaghilev a "subtle and disarming critic [who] argued his point with great conviction."²²

Apart from his desire to make the ballet continuous with added entr'actes, Diaghilev had two main objections with the 1915 score: there was too little opportunity for dancing, and the excessive attention to details in the plot bogged down the ballet's dramatic pace. Both faults stemmed from Prokofiev's overuse of highly descriptive music. His characterizations were brilliant (indeed they remained largely intact in the revised score), but he had become carried away with literal depictions of the characters' actions and the sounds made by props. This fussy attention to inessential mime not only resulted in discontinuity but also undermined the choreographer's role. From this tutorial Prokofiev learned how to properly pace a story ballet and to provide the ongoing music that it requires.

That summer he quickly revised the first four scenes, inserting two new dances and the first entr'acte and, by July 21st started the orchestration. At the beginning of October he moved back to Paris where he played through *Chout* for Stravinsky and asked him to comment on its orchestration (Prokofiev always respected Stravinsky's talent in this area). Diaghilev appeared en route from Venice to London and praised the revised score. Later that month Prokofiev returned to the United States for the premiere of *The Love for Three Oranges* in Chicago. Or so he thought. It would take the arrival of a new general director at the Chicago Opera, Mary Garden, and one more season before that came to pass.

Prokofiev was in for another surprise when he arrived back in Europe: Massine had left the company. When Prokofiev had renewed acquaintances with Ballets Russes personnel the previous spring, he may have sensed the mounting tension between Diaghilev and Massine, no longer the promising novice he last saw in Italy in 1915, but then the company's star choreographer. Prokofiev would have been unaware, however, that the rift growing between impresario and choreographer, spurred on by disagreements over choreography and Massine's need for independence,

would have a profound effect on the next season's success and on the fate of *Chout*.

When Prokofiev encountered Diaghilev in February he was still upset over Massine's defection. Since he had no choreographer, he decided to put on a season of old favorites at the Paris Théâtre de l'Opéra, and invited Fokine and Bolm to participate. But since Fokine became more competitive than cooperative that plan fell through and Diaghilev switched to the Théâtre des Champs-Élysées with *Chout* back on the bill. For Paris Diaghilev had to have something new, and at this point *Chout* was all he had. The company regisseur Grigoriev recalled:

In parting with Massine Diaghilev placed himself in an awkward position. For he was obliged to discover some other choreographer, since new ballets were always expected during the Paris season. He therefore surveyed the talent in the company, and fixed for this role of choreographer on a dancer named Slavinsky – who, though young and gifted, was entirely devoid of any knowledge of choreography... [I] felt sure that Slavinsky would be unable to cope with [Prokofiev's music for *Chout*], if not for lack of talent, at least for lack of experience. But Diaghilev countered this objection by saying that just as he had once put Larionov in charge of the youthful Massine, so now there was no reason why he should not put him in charge of Slavinsky.²³

The difference, of course, is that Massine demonstrated great choreographic potential and seriousness of purpose, whereas Slavinsky – Diaghilev's third choice for this assignment according to dancer Lydia Sokolova – apparently had neither.

In the past Diaghilev had padded weak ballet seasons with operas, but his connections with Russian operatic resources had been severed due to the revolution. The Paris season was made deliberately short (one week) with emphasis placed on two new works, Prokofiev's *Chout* and *Cuadro Flamenco*, a suite of Andalusian dances performed by a troupe of Spanish gypsy dancers and musicians, conceived by Diaghilev while visiting Seville in late March. The venue would be less prestigious and smaller than usual for the Ballets Russes in Paris: the Théâtre de la Gaîté-Lyrique, located in a working class neighborhood in the third *arrondissement*. By the time the season was finalized all the good theatres had already been booked. Despite the shortened season and fewer seats than usual, Diaghilev feared not being able to fill the house.²⁴

On 15 March 1921, Larionov signed a contract joining the company for three months as artistic director.²⁵ Henceforth, the production of *Chout* became even closer to the experimental, commedia dell'arte-inspired fare that one-time Meyerhold pupil Sergey Radlov was staging in Petrograd. Dance historian Elizabeth Souritz calls this trend the “circusisation” of the theatre.²⁶ In Larionov’s hands *Chout* became a hybrid, a mixture of classical ballet, stylized folk dancing and Radlovian clowning, acrobatics and pantomime. He began composing the choreography while the company was on tour in Madrid, and continued when they settled in at Monte Carlo in mid-April. Grigoriev recalls observing the rehearsals with interest as Larionov and Slavinsky

“[...] assembled the component parts, as if for a mosaic, bit by bit. Slavinsky’s contribution seemed to consist in doing what he was told to do by Larionov... When Diaghilev saw [the finished work], his enthusiasm was, to say the least, moderate; and afterwards, as we sat on the terrace, he asked me what I thought of it. I said I thought the production thin: it had the air of being by a student of dancing. ‘Yes,’ he agreed. ‘The best part is the music. The next best is the décor, and the worst is the choreography’.”²⁷

The company commenced final rehearsals at the Gaîté-Lyrique on May 7th, and Prokofiev began rehearsing the orchestra shortly thereafter (he would conduct the entire premier run of his ballet in Paris). Prokofiev noted in his diary that “many things had to be staged in a hurry or were not staged at all,” adding that it would be better if the premiere could be delayed ten days.²⁸ He did not believe that the dress rehearsal went all that well, but Diaghilev, either from experience or else to put a good face on the situation, countered that it was better than most.

Diaghilev demonstrated his finely-honed skill of promotion for this major event. He was angered when Koussevitzky announced that the French premiere of Prokofiev’s startling *Scythian Suite* (based on the ballet Diaghilev had rejected in 1915) would take place two weeks before *Chout*’s premiere. But as it turned out, that event heightened the air of anticipation and helped pack the house. *Chout* would be presented on opening night after a revival of *L’Oiseau de Feu* and the composers’ portraits faced one another in the program book (Prokofiev’s by Matisse, Stravinsky’s by Picasso). But Diaghilev had to be careful given *Chout*’s compromised pro-

duction. Later in an interview with the “London Observer” he tried to put the best possible face on the situation:

The scenery and costumes have been designed by M. Larionov, and the choreography is by a young dancer, Slavinsky, after indications by Larionov. In fact, a new principle has been introduced here, that of giving to the decorative artist the direction of the plastic movement, and having a dancer simply to give it choreographic form. Both the setting and the music of this ballet are of the highest modernity and entirely in keeping with Russian Characteristic....”²⁹

The audience for the May 17th Parisian premiere was exceptionally glamorous; the best tickets sold for 100 francs. The streets around the theatre were filled with luxurious automobiles, something quite unusual for this working class neighborhood. The evening opened with Stravinsky’s first ballet, Ernest Ansermet conducting; the premiere of Prokofiev’s, came next. *Chout* was given only four times during the abbreviated Paris season. Despite all the time and money spent on it, not to mention Diaghilev’s intensive publicity campaign, *Cuadro flamenco* became the hit of the season, with some 30 performances in Paris and London. Prokofiev recalled that *Chout* was well received by both the public and the press in Paris, adding “[Paris] is extremely sensitive and progressive in its musical tastes.”³⁰ Most of the criticism there came from ballet traditionalists who faulted Larionov’s contributions or the story itself.

Before *Chout* opened in London Diaghilev wanted Prokofiev to make a cut in the score, merging the fifth and sixth scenes of the ballet. This hefty cut of 98 bars was to come after the incident with the goat and eliminate everything up to the entry of the hero buffoon and seven soldiers in the last scene. A brief blackout would allow for the change of scenery from the merchant’s bedroom to that of the finale. Once again, Prokofiev behaved like the perfect ballet specialist composer – he immediately acquiesced.

Chout was given a total of ten times in London beginning with a répétition générale on June 8th, and ending with a matinee on the 30th. The Ballets Russes’ venue was Prince’s Theatre on Shaftsbury Avenue, better known for its presentations of Gilbert and Sullivan operettas and musicals than ballet. Both the dancers and musicians felt cramped here.

The London press was overwhelmingly hostile towards *Chout*. Hubert Griffith in the Observer found the story “out-

rageously dull” and the comic intent “hopelessly and stupidly flat,” while Ernest Newman in the Sunday Times called the treatment of the “silly” story “dull and amateurish.”³¹ As in Paris the choreography came in for harsh criticism, Cyril Beaumont calling it “disconnected,”³² and Newman, “feeble in invention.” Griffith thought that the preponderance of “pranks” on stage “precluded the possibility of any dancing whatsoever until the last five minutes.”³³ “The Times” reported that “something might have been made of [the ballet] if it had come into the hands of... [Massine] ... All the dancers jump about and pose and mime and gesticulate without achieving anything but momentary effects.”³⁴ Even Lari-onov’s clever drop curtain – a colorful cubist mosaic that opposed fragmented views of Moscow’s St Basil’s cathedral and Paris’s Notre Dame – came in for censure, one critic calling it “elaborately ill-drawn [...] as if by a child of ten.”³⁵

There was a wide range of opinion concerning the music as the Observer summarized: “from the ‘Westminster’s ‘silly and childish, empty and boring trivial nonsense’ to the Pall Mall’s ‘freshness corresponding to that revealed on stage,’ and ‘simple in a new way.’”³⁶ Some reviewers recognized the score’s color and effect but then tempered their praise by calling attention to its redundancies (a valid complaint which was a result of the Diaghilev-ordered entr’actes) and inability to sustain interest: “The use of a good deal of quite pleasant melodic material is to be recognized, but some of it seems to be overused [...] The whole thing seems rather commonplace, and it all drags.”³⁷ Ernest Newman found Prokofiev’s music “only a juvenile bore.”³⁸

Although Diaghilev always savored a scandalous premiere, he felt compelled to respond to this onslaught of critical reviews. In a letter to the “Daily Telegraph” he lambasted the London critics for their “total lack of comprehension,” singling out Newman for his “monstrous utterances” and “provincial ideas” and calling him “the viellard terrible of criticism.”³⁹ Diaghilev claimed that *Chout* would “travel the same road” as other musical masterpieces of the Ballets Russes that were at first ill received (using *Pétrouchka* as his example). At least one London critic thoroughly enjoyed it:

“[*Chout*] is an hour of boisterous fun, quaintly and wonderfully coloured.” He ended with remarkable foresight, “You leave with the exhilarated sense of a debauch in the nursery, and the idea that

you may have assisted at the revelation of a musical genius.”⁴⁰

Although *Chout* had only 14 performances its first season, Diaghilev was pleased. It not only helped his company remain solvent, but it also kept it abreast of the competition on the modernist-exotic front, namely the Ballets Suédois. Prokofiev had clearly fulfilled Diaghilev’s request to write something “truly Russian,” and “dansant”, besides. While basking in the reception accorded by the premiere audience Diaghilev told Prokofiev that in August or September he would vacation in Venice and hoped he could come and “in the free air discuss a new ballet.”⁴¹ That promise, however, was premature.

III

Despite the revival of *Chout* for the next two Paris seasons (twice paired with *Les Noces* in 1923), the two Serge’s saw less and less of each other. Their separation became an outright rift by the summer of 1924 due in equal parts to Diaghilev’s solicitation of French backers and talents, the influence of Jean Cocteau, opposite opinions about the future of opera and the music of Poulenc, and Prokofiev’s perceived “disloyalty,” that is, his defection to the likes of Ida Rubinstein, Boris Romanov, Serge Koussevitzky and others.

During this estrangement, the Ballets Russes set up shop in Monte Carlo and became thoroughly gallicized. This esthetic shift had begun at least by June 1921 when Cocteau’s *Les Mariés de la Tour Eiffel* with music by Les Six made a favorable impression on Diaghilev. The ballet was presented by Rolf de Maré’s Ballets Suédois, which many thought had surpassed the Ballets Russes in innovation. Diaghilev began to feature the music of this new generation of French composers during the intervals between ballets in his London seasons. Under the spell of Cocteau, Diaghilev commissioned *Les Biches* from Poulenc, *Le Train bleu* from Milhaud and *Les Fâcheux* from Auric. “Mere cocktails,” ballet purists harrumphed in vain. Prokofiev harrumphed as well. His unconcealed censure of Poulenc’s ballet severed their relationship; Diaghilev’s awareness that he made a misjudgment about the company’s recent Cocteau-inspired “musiquette,” (as this fare was derisively called in some quarters) led to its revival.

By March 1925 Diaghilev began making overtures. He was curious about the ballet *Trapèze* Prokofiev was composing for Romanov and expressed interest in having him write a new

ballet for the Ballets Russes. His latest discovery, Vladimir Dukelsky, who had all along befriended Prokofiev despite Diaghilev's warning to stay away, was likely the agent in bringing them back together. On June 19th Prokofiev mulled this turn of events over in his diary:

Why are they coming back [to me]? I'm still the same [...] They run forward and back while I am on firm ground [...] Stravinsky's attitude turned against me last winter [...] [This] coincided with Diaghilev's promotion of the French group, Poulenc, Auric, Milhaud. Stravinsky supported Poulenc and was cursing me – the reason why was not clear. When Poulenc and Milhaud failed, because Diaghilev is good enough a musician to know Poulenc was not what he was looking for [...] Dukelsky became his savior [...] but he is young and inexperienced [...]. Meanwhile Stravinsky left the theatre and Diaghilev for abstract music [...] [thus] the main disparager of Prokofiev disappeared. That is why Diaghilev came [back] to me.⁴²

Trying to keep his company solvent, Diaghilev had been following the latest trends. Meanwhile, Prokofiev still sought success in Paris and, despite some hostile comments about the fame of Les Six, was not above being a modernist composer in French terms, that is, willing to astonish at all costs, usually by means of dissonance and decibels. Prokofiev tried to do them all one better in his Second Symphony, resolving to write in his words, a “large symphony to be made of iron and steel.”⁴³ Prokofiev's good friend, champion and publisher Koussevitzky was well aware of the composer's tenuous acceptance in the West and urged him to write “a hit.”

Prokofiev's new two-movement Symphony, his Second, was completed after considerable effort by May 1925 and given its premiere in Paris by Koussevitzky on June 6th. This came nine days ahead of the opening of the Ballets Russes' brief season which featured suave new ballets by Auric (*Les Matelots*) and Dukelsky (*Zéphyr et Flore*). Surrounded on the program by a Mozart overture and concerto, Prokofiev's thorny, abstruse symphony dumbfounded its first audience and the composer even admitted that “it was too densely woven in texture, too heavily laden with contrapuntal lines changing to figuration to be successful.”⁴⁴ The critical failure of the symphony caused Prokofiev serious self-doubts about his abilities and his chosen venue. He recorded that there were many perplexed looks after it was over and that Stravin-

sky merely said it was not what he expected and left. The Symphony did not fall completely upon deaf ears, however. At the final rehearsal before the Ballets Russes' opening night, Diaghilev sat down beside Prokofiev and uttered the words “pig's music” in reference to Auric's latest ballet. He then said, “Well Serge, we have to write another ballet.”⁴⁵ The despondent Prokofiev responded, “Yes, we should, but...,” explaining he could not write in the style the impresario approved of, that is, the banal, nearly vulgar ballet music of Auric and Milhaud. Diaghilev wisely counseled Prokofiev that he must write in his own style. Once again, Diaghilev had confirmed his faith in Prokofiev's talent.

Diaghilev had an idea for the plot but did not share it right away. He had been following the latest in Soviet art through his contacts with the director Vsevolod Meyerhold, the writer Ilya Ehrenburg and the artist/theatre designer Georgy Yakulov, among others. He had been very intrigued by the innovative productions of Alexander Tairov's Kamerny Theatre during their spring 1923 western tour and by the great success of the various exhibitions in Paris by Soviet artists, including Yakulov's at the Exposition Internationale des Arts Décoratifs. He surely must have heard about the avant-garde choreographer Fyodor Lopukhov's *Krasniy vikhr'* [*The Red Whirlwind*] – the first attempt at a Soviet ballet – presented on October 29, 1924 in Leningrad. Disillusioned by recent turn of events, the impresario had been drawing closer to his roots, even to the extent of considering a trip to Russia. And while certainly no Communist sympathizer, he decided to exploit the topicality of Soviet art with an all-Soviet ballet. As before, the Ballets Russes would capitalize on the West's fascination with the exotic.

After failed negotiations with Ehrenburg, Yakulov and Prokofiev worked out a scenario that would show the new spirit of Soviet Russia. It opened at a rural train station and closed in a factory setting, with a love interest between a sailor-turned-worker and a female worker developing along the way. Building upon Yakulov's ideas for the second act, Prokofiev envisioned a factory at full speed until the foreman announces that it must be shut down due to lack of money. The workers are indignant and chase him away yet the factory stops. Suddenly a procession of children joined by the sailor and female worker appears and its members encourage exercises to alleviate the sadness. Gymnastics would fill the

stage at the curtain. Yakulov gave the ballet a working title of *Ursiniol*, derived from the French letters for Soviet Russia (URSS).⁴⁶

Prokofiev played the completed short score for Diaghilev in early October and the impresario made a number of “very useful suggestions,” the composer recalled, “as usual.”⁴⁷ Upon return from an American concert tour in mid-March 1926, Prokofiev discovered that the company had not yet begun rehearsing *Ursiniol*. Prokofiev recorded in his diary:

Diaghilev was not adverse to postponing the production until the following year, since this would be his 20th anniversary, as he said, ‘of glorious activity,’ and he would like to have an exclusively Russian season: Stravinsky, Prokofiev, Dukelsky. But the main thing was, right now he had absolutely no money. ‘Find me 800 francs and tomorrow I will begin to rehearse your ballet.’⁴⁸

Prokofiev complained that Diaghilev had deceived him, suggesting that he knew there was more going on than the short-fall. British money from conservative sponsors now supported the Ballets Russes, and it is likely that Diaghilev considered the presentation of ballets with music by British composers such as Constant Lambert (*Romeo and Juliet*) and Lord Berners (his *Triumph of Neptune* was to be premiered the following December) to be far safer than presenting a ballet exploiting Bolshevik exoticism. The one-season delay meant that Prokofiev was able to encounter the real Soviet Russia prior to seeing his balletic depiction of it, for in January 1927 he departed for a ten week trip to his homeland.

Rehearsals finally began in Monte Carlo the first week of April. Prokofiev was brought in to help acquaint Massine, who had returned to the company as guest choreographer and dancer, with the music and planned staging. Yakulov, busy with theatrical productions in Tiflis, would not arrive on the scene until less than a fortnight before the premiere. At their first meeting, Prokofiev discovered that Massine had repudiated most of the original scenario. Considering how confused his first tableau became, it is unfortunate that Prokofiev did not put up more of a fight. Massine had a copy of Dmitriy Rovinskiy’s *Ruskiya narodniya kartinki* [*Russian Folk Woodcuts*, 1900], a book full of old engravings, from which he extracted folk themes such as *Baba-Yaga and the Crocodile* and the other “legends” for the ballet. Their incompatibility with a ballet about life in Soviet Russia would lead

to critical derision. Even though Massine knew next to nothing about life in Soviet Russia having left his homeland in 1914, Diaghilev left him to his own devices. Seven years after their breakup, the two still had a strained relationship. The title *Le Pas d’acier* was affixed by Massine, the somewhat more animated Russian version *Stal’noy skok* (pas = step or stride vs. skok = gallop) was provided by the composer.

Once again, another Prokofiev ballet for Diaghilev had been compromised. Diaghilev absolved himself of blame for Massine’s confused goings on in the first act, telling the “London Observer”: “his presentation of Russia today is his own imagination.”⁴⁹ Diaghilev also claimed in this same interview that the ballet was really a depiction of Russia of 1920, “today, of course, it is out of date.”⁵⁰ Such excuse making is uncharacteristic; it recalls his similar efforts on behalf of *Chout* in 1921 with the same newspaper. In the end Massine did the best he could given the circumstances. Besides his work on Prokofiev’s ballet he was also assigned to devise new choreography for Auric’s *Les Fâcheux* and to revive his role as the Miller in Falla’s *Tricorne*.

As opening night drew closer, rehearsals for the new ballet became rather tense with the conductor, Roger Desormière, the choreographer and Diaghilev yelling at each other. Massine was especially nervous because the production had not coalesced. Prokofiev was not in complete agreement with what he was seeing in the staging; he believed that Massine had deviated from the original plot in vain. “In places it was expressive and strong, in other places it was unpleasant and there was a lack of respect for the music.”⁵¹ For his part Diaghilev kept mum on the choreography but never ceased to praise Yakulov’s decorations.

Le Pas d’acier premiered the evening of June 7th at the Théâtre Sarah-Bernhardt. The program was truly cosmopolitan: it opened with Auric’s and Massine’s *Les Fâcheux*, and concluded with Lord Berners’ and Balanchine’s *The Triumph of Neptune*, with *Le Pas d’acier* in between. In London the ballet debuted on July 4th alongside *La Chatte*, *Les Matelots* and dances from *Prince Igor* in the cramped confines of Prince’s Theatre. Prokofiev’s ballet was heard in conjunction with a Stravinsky festival there which featured *Pétrouchka*, *Pulcinella*, *L’Oiseau de feu* and *Sacre du printemps*. As in 1921 Diaghilev compared his two “sons” in the press and in one interview called Stravinsky “much more tied to the gods,” and

Prokofiev, “friendly with the devil.”⁵² In both Paris and London *Le Pas d’acier* was by and large a success. Violent political demonstrations did not erupt on opening night in Paris as Diaghilev feared, but there was plenty of noise, deafening cheers and piercing catcalls. The visceral excitement generated by the factory finale – in Massine’s version running uninterrupted at full speed to the curtain – was akin to that from the *Polovtsian Dances* and *Schéhérazade* which had bowled over early Ballets Russes’ audiences. One British reviewer reported that the audience was “stunned by the mere accumulation of heavy sounds” with the “revolving lights, green, red, and white, flashing down on the triple tier of shining half-naked bodies, as the young workmen answered with the swing of their hammers the thunderous rhythms of the orchestra.”⁵³ Just as Diaghilev anticipated, Bolshevik exotism filled the company’s coffers.

Revived for a single performance at a Paris Opéra series that December, in Paris and London in 1928, and in Paris again in 1929, *Le Pas d’Acier* fared slightly better than *Chout* performance-wise: some 26 times to *Chout*’s 20. The ballet remained very popular: it opened the company’s 1928 Paris season and reportedly received a 12 minute ovation from the audience. Even though it had been requested by foreign theatre managers and concert promoters Diaghilev had decided not to take *Le Pas d’Acier* on the company’s fall 1927 tour through Germany, Czechoslovakia, Austria and Hungary due to the difficulty of transporting the set.

IV

According to Boris Kochno, Diaghilev had asked Prokofiev for another ballet during the 1927 run of *Le Pas d’acier*, though he did not have a specific theme to suggest.

He wanted the new work to be simple and easy to follow, unlike Prokofiev’s earlier ballets, and not require a cumbersome set. He was looking for a timeless theme, some poetic episode that would be universally familiar.⁵⁴

Prokofiev never recorded such an offer, however. As Kochno’s story goes, “Prokofiev grew impatient waiting for the scenario... He was on the point of giving up the commission when I had the idea of a theatrical version of the parable of the prodigal son” from the gospel of St. Luke (15:11).⁵⁵ But

as late as September 1928 the composer was evading Diaghilev’s repeated requests for a new ballet claiming overwork. Prokofiev clearly despised Kochno and Kochno may have felt the same way about Prokofiev. Therefore, the radical difference in accounts of this ballet’s genesis should not be that surprising, nor should the fact that the ballet and its music ended up sporting two different titles (Kochno’s *Le Fils prodigue* and Prokofiev’s *L’Enfant prodigue*).

At an October meeting Diaghilev and Kochno set forth the plot of the new ballet Prokofiev was to write: “the story of the prodigal son transferred to Russian soil.” The composer recorded in his diary that they “laid it out very convincingly [...] I liked it. And although I have never wanted to work with Kochno, it seems I will take their plot (Diaghilev put the adaptation into Kochno’s mouth, although I am convinced that three-quarters of it is Diaghilev’s).”⁵⁶ By mid-November he was busy composing the ballet. Twelve days later he received a more detailed scenario from Kochno and became gleeful because “the music was written before the arrival of the libretto, so I am not tied to it.”⁵⁷ The next day he played what he had finished for Diaghilev who offered both praise and criticism. Diaghilev wanted the music for the seductress to sound more sensual and proceeded to describe her, according to Prokofiev, “in his customary manner using a whole string of graphic and indecent expressions.”⁵⁸ The composer objected, stating that he strove to make the music aquarelle-like, withholding the fact that he was loath to write sensual music. Diaghilev became angry.

What kind of prodigal son is this? All the strength lies in the fact that he became a lecher, repented and his father forgave him. If he had left home and simply become a thief then when he returned he would have not have been received with open arms but would have been beaten.⁵⁹

Three days later Prokofiev announced that he would give the impresario “another woman.” His second attempt was exactly what Diaghilev wanted, music that clearly evoked an exotic temptress (the now-familiar scherzoso oboe solo).

Balanchine first heard the unfinished score in the company of Lifar and Kochno in early January. The composer’s observation: “the comments from Balanchivadze do not attest that he understands the ballet” is telling.⁶⁰ After further exchanges between impresario and composer, the music was

completed by mid-March. Diaghilev asked Prokofiev to sign the manuscript, but instead he took the opportunity to write a dedication to Sergey Pavlovich. The impresario was flattered (“rather more so than at the dedications of the earlier ballets” the composer noted) and told him that this was especially dear to him “since *L’Enfant Prodigue* was his favorite” of all Prokofiev’s music.⁶¹

Prokofiev traveled to Monte Carlo to be on hand for rehearsals but there was little for him to do. Balanchine was busy choreographing *Le Bal* to Rieti’s music; not until the last moment would he hurriedly complete the choreography for *L’Enfant Prodigue*, spending no more than a “fortnight” on it.⁶² Prokofiev did not attend another rehearsal until mid-May. “It was time, after all,” he recorded in his diary, “I still had not seen even one dance. Besides it was necessary to coordinate the tempos.”⁶³ He found the rehearsal uninteresting (they were going over problem spots, not extended passages) and soon left. The next morning, May 18th, Prokofiev conducted a full rehearsal of the ballet. He was too preoccupied with the orchestra to notice what was transpiring on stage but afterwards his wife Linette told him. The dark cloud that would cast a pall on the final days of Prokofiev’s and Diaghilev’s 15 year relationship had arrived. In part she decried the female dances where there was a lot of “indecenty that does not tie-in with the biblical plot.”⁶⁴ Prokofiev quickly became angry, “indeed there is: Diaghilev has been driving about Paris and its outskirts with [his latest paramour] Markevitch while Kochno and Balanchivadze could not think up anything but indecent gestures, completely going against my music and the décor of Rouault which are very strong and very biblical.”⁶⁵ Thus, for the first time in his collaboration with the Ballets Russes, Prokofiev had a violent disagreement over the choreography. He apparently had had no objections to Larionov’s and few complaints with Massine’s choreography in *Chout* and *Le Pas d’Acier*, respectively, even though their efforts undermined each ballet’s success (it was primarily Massine’s changes in the first act’s narrative to which he objected, not so much the dancing per se). Paradoxically, Prokofiev’s complaints arose against the only choreography of his western ballets that would prove to be enduring. As with the ballet’s inception, there are radically different positions here as well. Over the next few days Prokofiev became obsessed; he complained first to Kochno and Balan-

chine, then to the impresario himself but his requests to soften the “indecenties” fell upon deaf ears. After repeated assaults the impresario finally snapped, “I really like the naked butts,” (the costumes were created by Vera Soudeikina), adding, “the choreographer does not interfere with your music and you should not interfere with his dances.” Prokofiev retorted, “I don’t write music to Balanchine’s choreography, rather Balanchine stages dances to my music. He totally did not understand its spirit and I am reporting this [to you].” Prokofiev’s extreme anger then caused him to unleash a word which was not part of his usual vocabulary: “The ballet was staged in your absence and they made shit (izgovnyali), and now you know that you are defending positions which are impossible to maintain.” But Diaghilev parried, “I, thank God, have been the director of a ballet company for 23 years, I clearly see that what is staged is good and therefore I will not be changing anything.” Prokofiev realized that there was nothing more to say, so he sat down next to Stravinsky and poured out his complaints to him. Stravinsky expressed his sympathy saying he would not touch gospel plots for the theatre, but understandably evaded the topic of “indecent costumes” since they had been designed by his mistress (and future second wife). Later when Linette, the set designer Georges Rouault and Prokofiev were heatedly discussing the ballet’s staging Diaghilev flew in from nowhere and rather irritably said, “This is simply dilettantism on your part!”⁶⁶

Diaghilev had no choice but to squash Prokofiev’s last minute insurrection. An impartial observer would have to admit that Balanchine quite successfully depicted the contrasts of mood in the story – youthful defiance, debauchery and repentance – and that the choreography rather nicely complemented the anything-but-innocent tone of the score. Balanchine later recalled with barely concealed enmity, “Prokofiev was passé. He wanted this done in the style of old operas like *Rigoletto*. He wanted real goblets, real wine and real people with mustaches.”⁶⁷ In the end, this seemingly mismatched collaboration resulted in one of the greatest successes in the history of the Ballets Russes and made a fitting climax to Prokofiev’s association with Diaghilev. Unfortunately, it soured a relationship that had been deepening since the premier of *Le Pas d’Acier*.

The morning of the ballet’s premiere, May 21st, Prokofiev was in a foul mood. Replaying the recent events in his mind he

agreed that Diaghilev had had achievements of genius caliber, but he also felt he had had his share of failures, and the choreography of *Le Fils prodigue* was one of them. Wisely, he realized that he needed to liquidate his mood by the time of the premiere or else “all my work will be lost.”⁶⁸ It had been just eight years since he first conducted *Chout* for Diaghilev but the situation was hardly the same. A certain emptiness must have replaced the earlier feeling of excitement and hopefulness. As he was about to enter the pit Diaghilev suddenly appeared and said, “Wait, Seryozha, don’t go out for a moment yet. Let me get to the loge. I want to see when you come out.”⁶⁹ Prokofiev duly waited, then went out to be greeted by loud applause from the sold out hall. The applause died away and Prokofiev lifted his arms to begin his final obligation to Diaghilev.

Loud applause erupted as the final curtain fell. Swallowing his anger of recent days for the benefit of the cheering hall he went out on stage, hand in hand with Balanchine and Rouault. Kochno dropped behind, Prokofiev thought, on orders from Diaghilev. Prokofiev headed to the buffet to drink champagne and great well-wishers. Diaghilev flashed in, kissed Linette and congratulated Prokofiev, adding “We should sit down together but better at a different time – we’re all tired now.”⁷⁰ Whether or not this was his attempt at rapprochement, it was the last time the two would speak in person. Needless to say, the Prokofievs did not attend Diaghilev’s party afterwards at the Capucines restaurant. Only one more telephone conversation lay ahead. Prokofiev continued to pout about the choreography (though it bothered him not enough to stay away from the rest of the run conducted by Desormière) and he deliberately avoided Diaghilev.

On June 12th, Diaghilev telephoned to ask if he would conduct the London premiere. For the duration of the call Prokofiev deliberately took a disinterested tone. Diaghilev also asked if he was coming to the final performance that night, perhaps in hopes of having a chance to talk over their differences. Prokofiev only said “I’m not sure.” To keep the conversation rolling Diaghilev then tried to give him a possible excuse by saying the performance was sold out and that there may not be any seats. He also turned the London conducting request around making it sound like the composer’s presence was not really required since that performance would be sold out anyway. Receiving so little feedback

Diaghilev concluded with an invitation to call him tomorrow should Prokofiev change his mind, but not later because he was leaving for Berlin. Prokofiev sealed their estrangement with his concluding words “my decision is rather definite.”⁷¹ This was their final conversation.

Perhaps due to its resonance with the generally more serious, even insecure mood at the end of the decade, the outstanding element of the ballet was Serge Lifar’s emotionally intense realization of the *Prodigal*. A British observer wrote:

It was first and last Lifar’s ballet. He was necessarily the dominant figure [...] and he ruled the stage [...] because he showed such power of emotional acting, such an intense belief in the reality of his sufferings, and such unconditional repentance when, broken and disheveled, he threw himself at his father’s feet. There had been nothing parallel to it since Nijinsky first played Petrushka, possibly there had been no opportunity for it.⁷²

Indeed, as the *Prodigal* was embraced by his forgiving father and the curtain fell, many in the audience had tears in their eyes. Still there were the usual complaints from purists about the demise of classical dance in Diaghilev’s company, some denouncing the erotic partnering between the *Siren* and the *Prodigal*, others, the use of revue-like antics such as the suggestion of a boat journey in “Sharing the Spoils” (an admitted bit of choreographic padding). Quite a few critics had reservations about Balanchine’s modern, stylized choreography, one calling his work “uneven,” in part “silly and meaningless”,⁷³ another, quite perceptively, “not always related to Prokofiev’s music or the plot.”⁷⁴ Yet there was really no undermining weak link in *L’Enfant Prodigue*. Everything about this ballet – from the simple story, the décor, the music, the successful balance of mime to dance, to the dancers executing their parts – combined to produce a work that from our vantage point at least, can be counted among the handful of major accomplishments in the twenty-year history of the Ballets Russes. It is the only ballet Prokofiev wrote for Diaghilev that lives on to this day as an entity.

After hearing about Diaghilev’s death Prokofiev wrote to his friend Boris Asafyev:

You cannot understand what a terrific impact the news about Diaghilev’s death had on me [...] His death stunned me not so much musically, since it seemed to me recently that *Prodigal Son*

brought the cycle of our collaboration to an end, nor even personally, since his image is still so clear and vital that I can't picture him gone. Most of all, his death signals the disappearance of an enormous and unquestionably unique figure, whose stature increases as he recedes into history.⁷⁵

There is no evidence that Prokofiev ever disputed Diaghilev's judgment regarding his ballet music. His docile acceptance of *Ala i Lolli*'s rejection in 1915, and his willingness to make major revisions in each of his subsequent ballets demonstrate the respect Prokofiev held for Diaghilev's wisdom in matters musical and theatrical. That Prokofiev almost always chafed at demands for revisions in his later Soviet ballets only reinforces the depth of this esteem. Years later, writing from Stalinist Russia, he succinctly and defiantly recorded his judgment of the man who had befriended him for fifteen years and brought him more than a fair measure of success while nur-

turing him into one of history's most respected ballet composers:

"Here in Russia his work has not been properly appreciated and many are inclined to regard him as nothing more than an impresario who exploited the talents of artists. Yet his influence on art and his service in popularizing Russian art cannot be overestimated."⁷⁶

Although their relationship was shaky at both ends and lacked consistency, it proved to be mutually profitable. Prokofiev owed Diaghilev a great deal: although he possessed an innate theatrical talent, he needed the impresario's uncanny insight and pointed guidance to perfect his balletic craft. For his part, Prokofiev brought Diaghilev more than mere success – through his art and friendship, he revitalized the increasingly weary and jaded impresario and sparked his theatrical lifeblood.

- 1 *Sergey Prokof' yev Dnevnik 1907-1918*, ed. by Svjatoslav Prokof' ev, Paris, sprkfv, 2002, [sub die: February, 24th, 1914 [o.s.], p. 42. This and most of the details about the composer's life come from *Sergey Prokof' yev Dnevnik 1907-1918* and *Sergey Prokof' yev Dnevnik 1919-1933* [*Sergey Prokofiev Diary 1907-1918* and *1919-1933*], a private publication in the original Russian by the Serge Prokofiev Estate, July 2002, Paris. The author is responsible for all translations found herein. The composer's journals are being published in English translation: *Sergey Prokofiev Diaries 1907-1914. Prodigious Youth*, translated and annotated by Anthony Phillips, London, Faber & Faber, 2006 (referred to here as "Diaries" I); *Sergey Prokofiev, Diaries 1915-1923. Behind the Mask*, translated and annotated by Anthony Phillips, London, Faber & Faber, 2008 (referred to here as "Diaries" II); *Sergey Prokofiev Diaries 1924-1933. Prodigal Son*, translated and annotated by Anthony Phillips, London, Faber & Faber, 2012 (referred to here as *Diaries*).
- 2 Igor Stravinsky, *The Diaghilev I Knew*, "Atlantic Monthly", November 1953, see www.theatlantic.com/issues/53nov/stravinsk53.htm.
- 3 Doris Monteux, *It's All in the Music*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1965, p. 88.
- 4 Serge L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, trans. Vera Bowen (reprint: Harmondsworth, Penguin Books, 1960), pp. 234-235.
- 5 Ibidem, pp. 230-231.
- 6 Eugene Goossens, *Overture and Beginners: A Musical Autobiography*, London, Methuen, 1951, p. 247.
- 7 *Sergey Prokof' yev Dnevnik*, II, p. 707 [*Diaries III*, May 27th 1929, pp. 834-835].
- 8 John Drummond, *Speaking of Diaghilev*, London, Faber & Faber, 1997, p. 282.
- 9 *Sergey Prokof' yev Dnevnik*, I, p. 480; *Diaries I*, 9 June-7 July, London, p. 707.
- 10 Sergey Prokofiev, *Autobiography in Soviet Diary, 1927 and Other Writings*, trans. Oleg Prokofiev, ed. Oleg Prokofiev and Christopher Palmer (Boston, Northeastern University Press 1992), p. 250.
- 11 *Sergey Prokof' yev Dnevnik*, I, p. 551 [*Diaries II*, February 18th 1915, p. 27].
- 12 Stravinsky's ballet would not be produced until 1923, however, due to the composer's dissatisfaction with its original scoring.
- 13 Ibid., p. 554 [*Diaries II*, March 6-9 1915, p. 27].
- 14 Letter of April 4th 1915 in Sergej S. Prokof' yev and Nilolaj Y. Myaskovsky, *Perepiska*, ed. Miral'da G. Kozlova and Nina R. Yatsenko, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1976, p. 133.
- 15 Letter to Igor Stravinsky dated June 3rd 1915 [o.s.] translated in Malcolm Hamrick Brown and Roland John Wiley, eds, *Prokofiev's Correspondence with Stravinsky and Shostakovich*, in *Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham* (trans. Malcolm H. Brown), Ann Arbor-Oxford, UMI-Oxford University Press, 1985, p. 273.
- 16 *Sergey Prokof' yev Dnevnik*, I, p. 563 [*Diaries II*, May 1915, p. 44].
- 17 See my discussion in "Ala I Lolli and Chout" in Stephen Ress, *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 138-141.
- 18 *Sergey Prokof' yev Dnevnik*, I, p. 563, [*Diaries II*, May 1915, p. 45].
- 19 Ibid., p. 564 [*Diaries II*, May 1915, p. 45].
- 20 Ibid., p. 733 [*Diaries II*, August 29th 1918 (o.s.) September 11th 1918 (n.s.), p. 331].
- 21 For more details about the revision see Ch. 3, "The two versions of *Chout* and the Suite", in the author's *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, pp. 176-203.
- 22 Prokofiev, *Autobiography...*, p. 268.
- 23 Grigoriev, *The Diaghilev Ballet...*, p. 168.
- 24 Richard Buckle, *Diaghilev*, New York, Atheneum, 1979, p. 381.
- 25 Boris Kochno, *Diaghilev and the Ballets Russes*, trans. Adrienne Foulke, New York, Harper & Row, 1970, p. 159.
- 26 Elizabeth Souritz, *The Young Balanchine in Russia*, in "Ballet Review", XVIII, n. 2, Summer 1990, p. 67.
- 27 Grigoriev, *The Diaghilev Ballet...*, p. 173.
- 28 *Sergey Prokof' yev Dnevnik*, II, p. 158 (*Diaries II*, 1-31 May 1921, p. 601).
- 29 *Russian Ballet Novelties. Interview with M. Diaghileff. Stravinsky's visit. Spanish Dancers and Their Art*, in "The London Observer", 5 June 1921; quoted in Nesta Macdonald, *Diaghilev Observed by Critics in England and the United States 1911-1929*, New York, Dance Horizons, 1975, p. 262. About Diaghilev's reactions to the reviews of the British press, see Lynn Garafola, *Diaghilev dans la presse britannique*, in Alston Purvis, Peter Rand, Anna Winestein (eds), *Les Ballets Russes. Arts et design*, Paris, Hazan, 2009, pp. 125-147.
- 30 Prokofiev, *Autobiography...*, p. 270.
- 31 Hubert Griffith, *The Russian Ballet. 'Chout' (The Buffoon)* in "The London Observer", 12 June 1921, and Ernest Newman, *The Week in Music*, in "London Sunday Times", 12 June 1921.
- 32 Cyril W. Beaumont, *Bookseller at the Ballet, Memoirs 1891 to 1929. Incorporating The Diaghilev Ballet in London, 1951. A Record of Book-selling, Ballet Going, Publishing and Writing*, London, C. W. Beaumont, 1975, p. 190.
- 33 Griffith, *The Russian Ballet. 'Chout'...*
- 34 Anonymous, *The Russian ballet / First Performance of "Chout"*, in "The London Times", 11 June 1921.
- 35 Katharine Wright, *New Ballet by Prokofieff Fails to Please [...]*; from an unknown newspaper; New York Public Library Dance Collection Classmark *MGZR Chout [Larionov & Slavinsky], [clippings] Reproductions of the curtain abound; see, for example, Fig. 8 in the author's *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, cit., (unnumbered page).
- 36 Percy Scholes, *The Music of the Ballet*, in "The London Observer", 11 June 1921.
- 37 Ibidem.
- 38 Newman, *The Week in Music...*
- 39 Serge Diaghileff, *Critics and ballets. To the Editor*, in "The Daily Telegraph", 18 June 1921.
- 40 H. G. H. from an unknown newspaper, probably 10 June 21; New York Public Library Dance Collection Classmark *MGZR Chout [Larionov & Slavinsky], [clippings].
- 41 *Sergey Prokof' yev Dnevnik*, II, p. 163 [*Diaries II*, 1-30 June 1921, p. 163].
- 42 Ibid., II, 19 June 1925, p. 330 [*Diaries III*, June 19th 1925, p. 183].
- 43 Prokofiev, *Autobiography...*, p. 275.
- 44 Ibid., p. 277.
- 45 *Sergey Prokof' yev Dnevnik*, II, p. 327 [*Diaries III*, June 15th 1925, p. 177].
- 46 Ibid., II, p. 347 [*Diaries III*, July 29th 1925, p. 213].
- 47 Prokofiev, *Autobiography...*, p. 278.
- 48 *Sergey Prokof' yev Dnevnik*, II, p. 384 [*Diaries III*, March 23rd 1926, p. 279].
- 49 *The New Ballet. M. Diaghilev and the Music of Prokofiev. How It Broke His Piano*, in "The London Observer", 3 July 1927.
- 50 The subtitle "1920" was likely added to the original version of the ballet to emphasize the fact that the activities in act one – bartering, petty thieves, badgering commissars, orators – as well as the closure of the factory in act two were from the turbulent year 1920, the end of the Civil War, and not the current age of New Economic Policy (NEP). Since these activities were either excised or downplayed by Massine, the original qualifier, 1920, became as much a disclaimer. A revised

- version of the original libretto (without the factory shut down) is published in my book, *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, pp. 212-213. My review of the original version's premiere at Princeton University in 2005, *By Way of Pas d'acier, Prokofiev's and Iakulov's Ursinol Comes to the Stage*, may be found in the journal "Three Oranges", n. 10, November 2005, or www.sprkfv.net/journal/three10/princeton.html. The recreation itself by Millicent Hodson and Kenneth Archer, is included in a DVD published as *Le Pas d'acier 1925, a Ballet by Serge Prokofiev. An Original Source Based Recreation of a Ballet by Serge Prokofiev and Georgi Yakoulov*, Princeton University Dept. of Music and The Program in Theatre and Dance, 2005.
- 51 *Sergey Prokof' yev Dnevnik*, 11, p. 565 [*Diaries III*, January 7th 1927, p. 594].
- 52 *The New Ballet. M. Diaghilev and the Music of Prokofiev...*
- 53 Walter Archibald Propert, *The Russian Ballet 1921-1929*, with a Preface by Jacques Émile Blanche and forty-eight illustrations, London, John Lane, 1931, p. 57.
- 54 Kochno, *Diaghilev...*, p. 272.
- 55 Ibidem.
- 56 *Sergey Prokof' yev Dnevnik*, 11, p. 644 [*Diaries III*, 8-28 October 1928, p. 729].
- 57 Ibid., p. 648 [*Diaries III*, November 22nd 1928, p. 736].
- 58 Ibid., pp. 652-653 [*Diaries III*, December 1st 1928, p. 744].
- 59 Ibid. [*Diaries III*, December 1st 1928, p. 745].
- 60 Ibid., p. 665 [*Diaries III*, January 4th 1929, p. 764].
- 61 Ibid., p. 685 [*Diaries III*, March 16th 1929, p. 797].
- 62 Bernard Taper, *Balanchine: A Biography*, New York, Times Books, 1984, 109-110.
- 63 *Sergey Prokof' yev Dnevnik*, 11, p. 701 [*Diaries III*, May 17th 1929, p. 825].
- 64 Ibid., p. 702 [*Diaries III*, May 18th 1929, p. 827].
- 65 Ibidem
- 66 *Sergey Prokof' yev Dnevnik*, 11, p. 704, [*Diaries III*, May 20th 1929, p. 829].
- 67 Interview with George Balanchine included in the documentary, *Diaghilev: A Portrait*, written by Tamara Geva and produced by Peter Adam for BBC Television in association with R. M. Productions of Munich, 1979.
- 68 *Sergey Prokof' yev Dnevnik*, 11, p. 704 [*Diaries III*, May 21st 1929, p. 830].
- 69 Ibid., p. 705 [*Diaries III*, May 21st 1929, p. 831].
- 70 Ibidem.
- 71 Ibid., p. 711 [*Diaries III*, June 12th 1929, p. 841].
- 72 Propert, *The Russian Ballet...*, p. 76.
- 73 Unidentified author, *Covent Garden Theatre. A New Ballet By Prokofiev*, in "The London Times", 2 July, 1929.
- 74 Boris De Schloezer, *Les Ballets Russes (Théâtre Sarah Bernhardt)*, in "La Revue Musicale", July 1929, p. 151.
- 75 *Prokofiev to Asafyev*, August 29th 1929, in *Selected Letters of Sergey Prokofiev*, translated, edited and with an introduction by Harlow Robinson, Boston, Northeastern University Press, 1998, p. 232.
- 76 Prokofiev, *Autobiography...*, p. 288.

Le Sacre du printemps:
A Mythological Tradition in Music and Dance*
Stephanie Jordan

Ever since its 1913 Ballets Russes premiere, *Le Sacre du printemps* has occupied a unique position. Not only it is the most celebrated dance score of the twentieth century, but no other work has such a scandalous past and weight of history attached to it. This is both a dance and musical history.

In the following essay, I summarise that legacy – there are literally hundreds of settings of *Sacre*, including some of the four-hand piano reduction, and the numbers continue to expand exponentially and in global reach. I then return to the notional original, raising new issues about it, prompted by the famous 1987 reconstruction for the Joffrey Ballet, New York by Millicent Hodson and Kenneth Archer and drawing from my own source-based ‘choreomusical’ research. Still today, *Sacre* stimulates controversy, with speculation about what it once was as much as the reality of what it is today.

Sacre is well-known to have suffered the most notorious premiere in history (May 29, 1913) and, even if the music was then largely inaudible, people could not fail to notice the overthrow of convention in the spasmodic, bound, grounded, in-turned movement vocabulary. The spectre of that premiere still haunts us, as demonstrated by the highly publicised BBC *Riot at the Rite* television documentary (2006).¹

Later 1913 performances revealed the revolution in the score. But, by then, the ballet was gone. Nijinsky married only a few months later (September, 1913), at which point he was dismissed from the Ballets Russes by Diaghilev, his former lover, and his ballet suppressed; so it received in all just eight

performances, five in Paris, and three more in London (plus one invitation-only dress rehearsal).² Until the 1987 reconstruction by Hodson and Archer (responsible respectively for the choreography and the Nicolas Roerich design element), there was nothing left of the ballet except a memory from which a huge mythology developed: it became both twentieth-century icon and monster.

That mythology lies at the root of the huge *Sacre* production tradition, although it is as well to remember that, for a time, there was little to challenge the force of the original production as memory. The *Sacre* production tradition developed slowly. There was the First World War that curtailed much artistic activity. The piano score was published in 1913, but the orchestral score not until 1921, before then only available to Pierre Monteux, who conducted the 1913 premiere, and to Sergey Koussevitzky, who conducted the score in Russia (in early 1914) and was also its publisher (at Edition Russe).³ Diaghilev commissioned Massine to create a second choreography in 1920 (reusing the original Roerich designs; that production continued in the Ballets Russes repertory 1920-24, 1928-29, with 23 performances in total), and then the next setting was by Lasar Galpern in Cologne in 1930. The concert premiere in 1914 proved an outstanding success, but only sporadic concert performances ensued. Stephen Walsh claims that, despite its huge notoriety, relatively few had actually heard the score and fewer still had become fully acquainted with it before Leopold Stokowski brought out his dazzling

Philadelphia Orchestra recording in 1930.⁴ The score was hard to perform and there was concern about further scandal.⁵ After that, even though *Sacre* rapidly became a musical classic, its course was still not always without hurdles, and choreographic productions were for a while far fewer than those of *Oiseau de feu* and *Pétrouchka*, just 6 cited before 1939 in the internet database “Stravinsky the Global Dancer”,⁶ as compared with 18 of *Oiseau de feu* and 28 of *Pétrouchka*. In Germany, the score was considered particularly dangerous by the emerging right wing in the 1930s, and thus singled out like *Histoire du soldat* from Stravinsky’s other work; it was not performed there at all from 1934 until the end of the Nazi period.⁷ On the other hand, the monstrous programme and history behind the *Sacre* score could be useful for marketing. Still, in 1935, for instance, “Time Magazine” in the USA would excite readers with the fear of the music as ‘a threat’ against institutions, standing for ‘all the unnameable horrors of revolutions, murder and rapine.’⁸

Once the production tradition gets underway and increases in momentum, the database reveals to us a remarkable array of genres: the styles of American and European modern dance, physical theatre, Tanztheater and post-modern Butoh, African dance, Salsa, indeed any number of anti-grace, grounded movement vocabularies, as well as stylistic mixes incorporating ballet – very occasionally pointe work.

There have been contemporary as well as historical settings, and a range of cultural contexts. (Very recently, the score has been used in ‘conceptual’ work that is not about movement style, but that refers rather to the historical power of the score and ballet.)

Sacre was Stravinsky’s prime non-ballet score – we might even call it his modern dance score – with a far larger proportion of non-balletic treatments than any other, which the style of the music itself suggests. Even choreographers from a ballet background have tended to draw from other stylistic sources. In a seminal 1992 “Ballet Review” article accompanying a catalogue raisonné of *Sacre* productions, Joan Acocella, Lynn Garafola and Jonnie Greene suggest that opera house ballet companies have been grateful for the opportunities that the score presented:

Under the protective Great-Art mantle of the score, they were permitted, briefly, to lay aside aerialism and give themselves over to

heaviness – to the realities of weight and breathing, to graceless postures, to sexual subject matter.⁹

Yet, though it undoubtedly helps market the ballet (or dance), it was not only the Great-Art mantle of the score that appealed to choreographers, but also its dance history aspects, the dance mythology stapled to it – after all, the score was conceived as a ballet. In this respect, in the same article, Acocella et al. suggest that *Sacre* is a series of ‘ideas’ if not an actual ballet.¹⁰ These ‘ideas’ created a challenge that choreographers have both feared and needed to take on, being about the ballet itself, as much as about the circumstances associated with it.

Reassessment of Nijinsky began in the 1970s with the publication of Richard Buckle’s biography and Lincoln Kirstein’s *Nijinsky Dancing*,¹¹ continuing in the 1980s with the 1987 *Sacre* reconstruction as well as the 1989 *L’après-midi d’un faune*. It has only fuelled the fascination with ‘his’ score. There is also the issue of legacy. Testimony to the latter was the 1999 Netherlands Springdance project commissioning a number of artists to create a short work: not another *Sacre*, but nevertheless something inspired by what *Sacre* has come to represent over time, up to the moment of the millennium. Here, it is seen as a revolutionary artistic statement, and the message is positive:

Sacred Solos: *Le sacre du printemps*; a search for freedom and a new beginning, advocating individual expression uncompromised by society’s conventions... This influence still lingers...¹²

Tendering darker proposals than the Netherlands Springdance project, Acocella et al. list the ‘collection of ideas’ associated with *Sacre* as an inheritance from the 19th century. They encourage us to see the ballet as referring backwards in time, even to classical ballet itself, and not simply as herald of new developments within twentieth-century modernism or as a symbol of the new machine age in its evocation of what T.S. Eliot called the “barbaric noises of modern life”.¹³ So there is primitivism – “those things that are least socialized, least civilized – children, peasants, ‘savages’, raw emotion, plain speech – that are closest to truth”; biologism – “the belief that life is fundamentally its physical facts: birth, death, survival”; sex, and “the violence with which that force can erupt into life”; apocalyptic beliefs of the turn of the century – “that Western humanistic culture was coming to an end, combined

with a wish that it would come to an end, preferably in a great, orgiastic conflagration;” and of course female sacrifice (a topic that had been important in nineteenth-century ballets such as *Giselle* and *La Sylphide*).¹⁴ Such ideas in the air in 1913 reflected common concerns across Europe to mend the rift with nature after the problems posed by industrialisation, but also a new image of the primitive, nature and the body as untamed.

At the time of its premiere, the vision through the lens of *Sacre* was predominantly stark. The Russian ballet critic André Levinson summed up the ballet as “an icy comedy of primeval hysteria”.¹⁵ Unusual for his illuminating and detailed debate of both music and dance, the contemporary French critic Jacques Rivière expanded upon the totally new sociological and biological statement with a compelling account of its lack of moral purpose or compassion. He described a vision of man dominated by something “more inert, more opaque, more fettered than himself,” a larger society representing a “terrible indifference”, a sea of faces bearing no trace of individuality. He went on:

Il y a quelque chose de profondément aveugle dans cette danse [...] Il y a une énorme question portée par tous ces êtres [...] Ils la promènent avec eux sans la comprendre, comme un animal qui tourne dans sa cage et ne se fatigue pas de venir toucher du front les barreaux [...] Ah! Comme j'étais loin de l'humanité!¹⁶

In his celebrated book *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*, the cultural historian Modris Eksteins sees *Sacre* as symptomatic of the origins and catastrophic event of the First World War. Whereas Theodor Adorno linked Stravinsky's music, and especially *Sacre*, to the ethos of Nazism,¹⁷ Ekstein perceived that the work already held strong resonances in the contemporary German psyche – Germany, “the modernist nation par excellence” – that led to the 1914-1918 war.¹⁸ Audiences could be thrilled by the power and energy of the spectacle as much as shocked by its statement, and that duality, that ambiguity in the work (and also the contradiction between forces of life and death contained within the work) has been the source of fascination ever since its premiere. Furthermore, as much as *Sacre* has also come to speak of freedom and a more positive “new beginning”, that reso-

nance with war has surely connected with the various social and political realities of new *Sacre* choreographers ever since.

The metaphor of sacrifice widened its embrace beyond the original scenario. Choreographers over the century could hardly escape the huge sense of loss that the circumstances to which the premiere gave rise – the sacrifice of the ballet that the public could not appreciate, of the dancers struggling to learn it and perform it in riot conditions, and of the genius choreographer, the supreme ballet revolutionary, misunderstood and abandoned (unlike his composer), and soon to be diagnosed as schizophrenic, signalling the end of his career.

One thing is certain: the barely programmatic nature of the musical writing has something to do with the number and range of choreographers attracted to it. The published score bears the following series of sub-titles for individual scenes, but these should not imply that the music tells a story through its ‘gestures’, in the conventional manner of ballet music:

Part I • L'adoration de la terre

Introduction

Les augures printaniers

Danse des adolescentes

Jeu du rapt

Rondes printanières

Jeux des cités rivales

Cortège du sage

Danse de la terre

Part II • Le sacrifice

Introduction

Cercles mystérieux des adolescentes

Glorification de l'élue

Evocation des ancêtres

Action rituelle des ancêtres

Danse sacrale (L'élue)

Compared with traditional ballet scores, *L'oiseau de feu* and *Pétrouchka* included, *Sacre* is open to a range of treatments and ‘stories’, and choreographers were not tied down to passages clearly demarcated for action and mime. Working from evidence that supports Hodson's reconstruction, the 300-year-old woman's early exclamations in *Les augures printaniers* (at [15], and bars 4, 6 and 7 after [16]), the faltering and kiss of the Earth by the Sage (from [71]), and the selection of the Chosen

One (from [102]-1 to [104]), are still occasions of a programmatic kind. Nevertheless they are merely fragments that barely stop the flow of musical events and can easily be integrated into other kinds of story or, indeed, non-story setting. This aspect of the score was also key to its progress through musicological history, which differs considerably from its dance history, and this progress goes hand in hand with Stravinsky's own developing philosophy of art and changing views on *Sacre*. The composer himself was responsible for one of the most significant mythological trajectories seeded by the work.

Among musicologists, there was a drive to forget the initial conception of the score as a piece for dance. By the 1920s, Stravinsky was already erasing the theatrical past of his score, proclaiming that it was primarily “une œuvre architectonique et non anecdotique” [“an architectonic rather than anecdotal work”];¹⁹ later, he was categorical: “I prefer *Le Sacre* as a concert piece.”²⁰ Richard Taruskin has linked this propaganda with Stravinsky's developing conservatism – his move from extreme left modernism to the extreme right –²¹ and the formalist philosophy famously encapsulated in the composer's *Chroniques de ma vie* [*Autobiography*]: “Music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all.”²² But, specifically in terms of *Sacre*, Taruskin felt that Stravinsky wanted, in the interests of personal gain, to sanitise the work, to conceal its monstrous content or “prehuman or sub-human reality”²³ (characteristics resonating with the rise of nationalist politics), and to align the work, and himself, within the modernist, formalist, Anglo-American tradition of musicology. But there are other possible reasons. It is painful to admit that the composer was probably made uncomfortable by the implied association with a ‘mad’ choreographer, and would also have wanted to make the score wholesome for countries where it was considered not merely notorious, but politically dangerous, as in Germany in the 1930s. We could see his reaction too as the result of the disastrous ballet premiere, the poor critical reception that he wanted to forget and the dropping of the ballet from the repertoire. Whatever the case, the upshot of Stravinsky's various statements was the dictum that discussion of the score should concentrate on structure and technical innovation rather than content and context.

So Stravinsky turned his back on the score as a vehicle for choreography and, by doing so, boosted the formalist tradition of musicology. At the same time, his preferences for

dance moved far away from Nijinsky's experimentalism towards the tradition of the danse d'école, the Petipa tradition that he saw exemplified in the work of Balanchine and that amply met his new criteria for control and order. Taruskin demonstrates that twentieth-century musicology eagerly followed Stravinsky in the move towards decontextualisation of his music, theorising his work according to the tradition of the new, and in terms of musical-technical innovation. After a noisy beginning, the dance content was forgotten, dance and musical traditions went their separate ways, and the reputation of *Sacre* as a purely musical work achieved mythic proportions (of a different kind from within dance) amongst music scholars. For many, it is the crowning symbol of the last century's avant-garde. Taruskin has been of seminal importance in the rereading of Stravinsky's *Sacre* against this formalist tradition, returning to roots and meaning, and acknowledging the dance scholarship (the “Ballet Review” article) that supports his cause.

So what role within the *Sacre* tradition did the 1987 reconstruction play? Certainly, it was big news when it appeared on the Joffrey Ballet in New York a staging that was televised in 1989.²⁴ Since then, it has been revived for nine other companies around the world.²⁵ The Finnish National Ballet, with Zenaïda Yanowsky of the Royal Ballet as the Chosen One, danced it in the 2006 *Riot at the Rite* dramatisation. If anything, increasing numbers of choreographers have been inspired to enter the fray, such as Molissa Fenley, who, moved by the Joffrey production, immediately bought herself a recording with which to begin her own solo choreography (1988). Referring to the power of the *Sacre* legacy, she remembers that ‘the making of the ballet entailed the most visionary feelings I've ever had. I seemed literally to be possessed [Nijinsky and Stravinsky cited as studio presences] throughout the entire time I was creating it.’²⁶ What we can perceive as a new phenomenon, however, and one unique to Stravinsky, is the historical slant on *Sacre* as a whole tradition of productions with the score as the main element of continuity, an engine of renewal – permanent regeneration. That is how many new choreographers approach their task, and how historians now approach a new production. They reflect less upon a notional original, and more upon a whole history of production, which is a far weightier cause. Hints of it, this new concept of *Sacre*, had emerged earlier, and were undoubtedly fuelled by the

reconstruction, after which signal events include: a New York conference linked to the 1987 premiere (1987); the Acocella et al. chronology (1992); the 1993 film *Les Printemps du Sacre* (featuring, as well as the Nijinsky's, five other productions by celebrated choreographers – Mary Wigman (1957), Maurice Béjart (1959), Pina Bausch (1975), Martha Graham (1984), and Mats Ek (1984));²⁷ a Study Day in May, 2002 at Sadler's Wells Theatre (on the occasion of the London premiere of Angelin Preljocaj's *Sacre*, with Hodson as a speaker); a *Sacre* marathon in Rouen in November, 2005, encompassing several different live *Sacres* as well as films and debates. In addition to a new marathon, which was held in Munich in 2009 (on the occasion of the Ballets Russes centennial), a number of restagings as well as new productions of *Sacre* have seen the light. For instance, in order to celebrate the very day of the ballet's premiere (May, 29) the Paris Théâtre des Champs-Élysées presented a soirée with the Maryinsky Ballet performing Hodson's reconstruction and a new choreographic version by Sasha Waltz. A whole year of celebration activities has been programmed at the University of North Carolina at Chapel Hill: Hodson's reconstruction was restaged together with Martha Graham's *Sacre* and eleven more choreographies inspired by Stravinsky's score. A conference, *Assessing the Rite*, was held from 25 through 28 October, 2012, with a number of music and dance scholars in attendance.²⁸

I move now to the music-related questions raised by the Hodson reconstruction itself, which is currently one of the most widely known settings of the score. These are questions about exactly how Nijinsky heard Stravinsky's music in terms of theatre and about the identity of his piece as a choreomusical entity. Some of the most intriguing questions arise from a four-hand piano score which supposedly contains choreographic instructions that Stravinsky identified as the ones he gave to Nijinsky [we shall call such score SACHER PF4A: see also note 3]. The score was sold at Sotheby's in 1967 and then returned to the composer, who promptly summarised the annotations for publication alongside his *Sacre* sketches.²⁹ Although Stravinsky's published notes on SACHER PF4A have been carefully studied by scholars, SACHER PF4A itself, which is housed in the Basle Stravinsky archive, is far less well-known.³⁰ As we shall see, it tells a different story from the published notes and provokes speculation about the real

course of its history. Briefly, in terms of its whereabouts before Stravinsky saw it again in the 1960s: it was given to Diaghilev's patron Misia Sert the day after the premiere – there is a dedication to her on the title page of SACHER PF4A – and returned by her to Diaghilev before Massine's 1920 premiere (apparently to be sold to make money for the new venture). Some time afterwards, and before the Sotheby's auction, SACHER PF4A was in the hands of the dancer Anton Dolin, whose name appears on the inside front cover.³¹

As to Stravinsky's opinion of Nijinsky, the rediscovery of the piano score in 1967 and the composer's excitement over this event seem to have marked the turning of the tide. There is the evidence of a remark conveyed by the Bolshoi choreographer Yuri Grigorovitch to Marie Rambert in 1969, that Stravinsky "had since admitted that it [Nijinsky's choreography] was by far the best rendering of his *Sacre*."³² There is also his annotation in Irina Vershinina's 1967 book on his early ballets: she claimed that it was unfair to say that the ballet premiere had been a failure, and Stravinsky added emphatically: "totally [unfair]."³³ We need to backtrack through the twists and turns in this sad story. There were the famous rows during the London rehearsals in February, 1913, when Stravinsky stamped and banged his fists on the piano, complained about the slow tempi and without justification treated Nijinsky as if he had no musical sense whatsoever.³⁴ However, the composer's view of his work at the time of the premiere and in the ensuing months was totally positive, and, in fact, as his *L'après-midi d'un faune* (1912, to music by Debussy) demonstrates, Nijinsky was musically very able. He had studied piano at the Imperial Ballet School in St. Petersburg and, according to his sister Bronislava Nijinska, "could play any musical instrument that he came across...[and] hold perfectly in his memory a piece of music he had heard only a few times."³⁵ Stravinsky wrote to his friend the composer Maximilien Steinberg that Nijinsky's *Sacre* choreography was "incomparable."³⁶ Disagreeing with an interviewer who considered the choreography alien to the music: "Nijinsky is an admirable artist...He is capable of renewing ballet as an art."³⁷ Regretting Nijinsky's impending departure from the Diaghilev company, he wrote to Benois: "The possibility has gone for some time of seeing anything valuable in the field of dance."³⁸

Stravinsky's opinion began to change in 1920 at the time of the Massine version of *Sacre*, when Nijinsky's mental dete-

rioration was widely known, and when it was convenient for the composer to publicise a new version as being better than the original. Now too he could claim that the new version fitted his own new 'architectural', concert reading of his music. Massine

[...] l'a compris dans son sens génésique [...] C'est le concert qui a éclairé Massine et qui, je dois l'avouer, m'a éclairé aussi quant à la nouvelle réalisation scénique de ma partition. Massine [...] dès la première audition s'est aperçu que ma musique, loin d'être descriptive, était une 'construction objective'.³⁹

But the real damage began with the publication of Stravinsky's *Chroniques de ma vie* in 1936, when he wrote:

[...] the idea of working with Nijinsky filled me with misgiving [...] his ignorance of the most elementary notions of music was flagrant [...] What the choreography expressed was a very laboured and barren effort [...] [on slowing down the music in order to allow complicated steps] I have never known any [choreographer] who has erred in that respect to the same degree as Nijinsky.⁴⁰

It turned out that Stravinsky's comments about Nijinsky were more disparaging than about anyone else cited in the *Chroniques*. His opinion, probably more than anyone's, fuelled the public doubt about Nijinsky's creative ability (shared by many in the music world) that lasted for years.

Hodson used Stravinsky's published notes on the SACHER PF4A as one of her main reconstruction sources, not the piano score itself, which was only made available to her by Robert Craft after the premiere of her reconstruction in 1987. She also had access to Rambert's copy of the score upon which, six months after the 1913 premiere, Rambert had written notes based on what Nijinsky had said to her in rehearsals. Rambert had been trained by the Swiss music pedagogue Emile Jaques-Dalcroze, founder of the music/movement system known as eurhythmics. Diaghilev had enlisted her to help Nijinsky analyse and work with this complex music, and she also danced in his *Sacre*. To supplement these two main score sources, there were five pastels and seventy pencil sketches of moments through the course of the ballet by the artist Valentine Gross, taken from the series of Paris performances; also interviews, memoirs, and the reviews of critics writing in Paris and London, who documented images and moments recalled, as well as their opin-

ions. For the *Danse sacrée*, there was a 1967 letter from Nijinska (who was to have been the original Chosen One, but pregnancy prevented this) to the Russian ballet historian Vera Krassovskaya, documenting in great detail the sequence of movement that Nijinsky had made on her, and which was completed for the premiere Chosen One Maria Piltz.⁴¹ Hodson had to make many difficult decisions when faced with conflicting sources, as well as fill in gaps where information was lacking. This was a fascinating, highly detailed research exercise, a formidable achievement in piecing together countless fragments of information into a whole. About the annotations in SACHER PF4A, when she finally saw them, Hodson was clear: "I found nothing that would have persuaded me to change any details in the reconstruction for the Joffrey Ballet";⁴² then in 1996, in the preface to *Nijinsky's Crime Against Grace*, her reconstruction score of *Sacre*: "they did not alter the information already available."⁴³ Hodson's reconstruction score includes a facsimile of Rambert's piano score (with her notes in Russian and in English translation), as well as information from the Stravinsky sources, mostly from his published notes.⁴⁴

The choreographic authenticity of the Hodson and Archer reconstruction, which is now billed as "after Nijinsky", has already been much discussed and disputed, and I admit that I tend now to the side of the sceptics, although it is highly unlikely that there is any more dance evidence to get us any closer to Nijinsky. Hodson and Archer claim that they have 85% of the original *Sacre* in their reconstruction.⁴⁵ But art is far too complex to be reduced to percentages and, in this instance, the bulk of the evidence was visual and static, or derived from words and rhythms plotted on a musical score. As the critic Joan Acocella rightly asks: "How can dance be derived from non-dance evidence?"⁴⁶ Even though Nijinska's description of the *Danse sacrée* was exceptionally detailed, it is still not equivalent to dance notation. There is probably an inestimable amount of movement missing that no one will ever get hold of, far less real dance substance than the musical substance of composers' sketches (and their other writing as stylistic model) that has validated the recent reconstruction of works such as Elgar's *Symphony No. 3*.⁴⁷ The reconstruction more accurately represents Hodson's undoubted skill and vision as a choreographer inspired by her detailed research into source material.

But the *Sacre* reconstruction certainly raises fascinating musical questions, especially when placed alongside the piano score, and fully justifies analysis from the choreomusical point of view. It is also very popular. Viewing the live event, it would be hard not to be thrilled by the pounding mass of almost fifty performers, the unique introverted and tormented style of their body movement, the contrapuntal group textures, formations and asymmetrical spatial methodology, all wholly innovative for 1913, and the exquisite, radiant Roerich designs (far more readily retrievable than any movement). My main analytical source is the 1989 television recording of the Joffrey Ballet performance, backed up by the dramatisation *Riot at the Rite*, although the latter performance is frequently disrupted by cuts in and out to show the reactions of those watching the 1913 premiere.⁴⁸

Certainly, the overall impression is of choreography that operates very closely to musical detail. When the musical pulse is very clear, we always see it too in the dance, and naturally this is a major contributing factor towards the ritualistic content of the work, where it is customary to think of power being gained through rhythmic repetition. But beyond this, accent patterns and motif organisation are revealed insistently. The famous syncopations of *Augures printaniers* (from [13]), made doubly famous as volcanic eruptions in Walt Disney's *Fantasia* (1940), are seen in upper-body and arm gestures differently allocated across the group of men. Their turned-in jumps articulate all eight counts (two bars of four quavers read together as one hypermeasure) and accent the downbeats of each bar, 1 and 5, which are what Stravinsky called in his published notes the 'tonic' accents.⁴⁹ The more strongly accented upper-body gestures match the syncopated musical accents precisely (see Ex. 1).

Tempo giusto $\text{♩} = 50$ (+hornsonaccents)

strings *f*

Dance counts/
main accents: 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

Ex. 1. *Le Sacre du printemps*, *Les augures printaniers* (Hodson/Nijinsky).

Soon, the woodwind and brass shriek, and the 300-year-old woman jumps; the bassoons chug and she shuffles and wags her head and arms to and fro. Later, when the irregular series of accents notated in Ex. 1 is repeated, the women stamp it out (from [30]+3), and then the other groups show it in gestures and body shifts as they rise from crouching. Later still, the full ensemble perform a fragment of it, punching the air several times at the high-energy conclusion ([34]+4, [35]+4) (see Ex. 2).

Vivo $\text{♩} = 144$

preparation jump land preparation jump land

104 *sempre f*

Marie Rambert's
dance counts:
1 2 3 1 2 1 2 3 1 2

105 skipping steps

1 & 2 & 3 & 4 & 5

Ex. 2. *Le Sacre du printemps*, *Glorification de l'élue*, with Marie Rambert's dance counts (Hodson/Nijinsky).

Ex. 3 *Le Sacre du printemps*, opening, *Danse sacrée*, in four-hand piano reduction.

Movement motifs are frequently pinned to musical ideas – as in the *Glorification*, most strikingly a jump to each big whip-lash accent in the music (preparation on 1, up on 2 3, land 1 2 – Rambert’s counts) and, to the oom-pah pattern that follows, rhythmically matching skipping steps (counted 1 and 2 and etc.) with crouched over bodies forcing the energy into the earth (see Ex. 2). In the *Danse sacrée*, the opening signature material (after the introductory pause bar) is marked by three jumps, up in the air on three consecutive repeating off-the-downbeat chords (see Ex. 3), then, during the tail of three semiquavers that follows, a twist to the right and plié with the arms curving upwards and an arch of the torso. Every time we

hear the motif we see the same movement, give or take a couple of arm variations, more or fewer jumps depending on the number of repeating chords and minor rhythmic variations in performance (see Ex. 3). The opening occurrences fit a barring scheme shifting between 3/16, 4/16 and 5/16 (according to the original barring that Nijinsky would have known). Now and again there is a 6-note musical cluster (for instance, at [144]), which is always visualised as a big jump with the right arm shooting up and the body bending side to side, articulating the notes.⁵⁰ That familiar opening musical material, which extends into a block of 29 bars, static in registral content, but mobile in rhythmic construction, returns three more times in the *Danse sacrée*. The penultimate occurrence is in highly truncated form, the last a modification (‘Coda’) of the original. I draw the division into structural units from Pierre Boulez’s seminal analysis (1953, revised 1966).⁵¹ The structure is a kind of rondo, but not a straightforward one:

Refrain: Opening passage (based on D) [142]-[149]

Verse 1: Pedal repeating chords [149]-[167]

Refrain: Repeat (based on C sharp) [167]-[174]

Verse 2: [174]-[186], divided in the middle by a short reminiscence of the Refrain [180]-[181]

Coda Refrain: (based on ‘dominant’ A): [186] first part; [192] second part, the parts defined by cellular structure

The choreographic construction is highly schematic, matching the musical signature material wherever it appears, except when it changes radically (from [192]), yet it hardly reflects the significant changes in energy and drama in the music: the repeat down a notch (one semitone from D to C sharp), then the ratch up in pitch (to the ‘dominant’ A), adding tension and renewing energy, a sharpened inflection rather than restatement of what we hear at the beginning of this final dance. As Peter Hill describes it, the repeat one semitone down at [167] is “a neat solution to Stravinsky’s long-term strategy... a further section at this point in the ‘tonic’ would rob later climaxes of their force... [The next flashback, at [174]] is another move in Stravinsky’s endgame: it is both a cæsura – a momentary catching of the breath from which the storm resumes with even greater fury – and a ‘window’ which renews contact with the opening music of the *Danse sacrée*. ... [For the last repeat, at [186]] the music suddenly becomes taut, expectant, purposeful – ‘vertical’, not linear... now seg-

mented into a pair of short cells.” Then, after a ‘pinnacle of tension’, there is resolution on to a D-centred chord.⁵² The choreographic reconstruction seems to stabilise, to iron out such musical effects, although, in theory, the solo dancer could shape her performance to initiate change and build tension through repetition, as a resistance to structured containment, even as critical opposition.⁵³

Far less frequently, but nevertheless striking in its coincidence when it does occur, the dancers literally walk or run the pattern of a melody line: each note of the gentle woodwind melody (accompanied by soft trills) that begins and ends *Rondes printanières*; the short-long and short-short-long of the melody in *Cercles mystérieux des adolescentes* ([100] to [102]-1); and many of the very quick quavers in the *Jeu du rapt*.⁵⁴ The choreography also proceeds as a series of blocks of material, usually marking changes in musical material and orchestration – for instance, as statement and answer between the asymmetrical groups of men and women (in *Jeu du rapt* and the early part of *Jeux des cités rivales*) – with the dance conventions of gendered musical style and orchestration usually respected, but sometimes as an independent choreographic construction (as in *Rondes printanières*).

Many of the choreographic principles reflect musical principles. There is the clearly articulated pulse, often staccato, end-stopped in the arms or torso, sometimes to almost robotic effect. But this also reflects the qualities of arrested motion, energy pulled back into the body and machine precision that the critic Rivière perceived.⁵⁵ Movement units are brief – a few steps, a couple of jumps – and they usually form simple repeating patterns. Stravinsky demonstrates the same principle of construction, although more sophisticated means of expansion and abbreviation. It is interesting that the identification of dance with musical material leads to a more fragmented composite than the music alone suggests. To take an extreme example, walking on every note seems to separate the notes, to exaggerate their distinction rather than their grouping into a single flowing phrase.

From time to time, Hodson varies her approach, with a brief freeze, a patch of slow-motion combat prior to the entry of the Sage, the simulated chaos of over forty simultaneous solos in the *Danse de la terre*, or a touch of rhythmic counterpoint (usually suggested by Stravinsky’s published notes) where the choreography holds on to an autonomous accent

pattern. An especially fine section is *Cercles mystérieux*; there is a passage here of highly complex rhythmic counterpoint, a rarity in the reconstruction, that leads to something larger than its constituent parts. The women in their concentric circles sometimes respond to the entry of an instrumental group, but operate in independent rhythmic systems. They dance in units of 5, 3 and 2 counts (from [93]+5 to [97]). The initial flute melody creates the impression of 5/4 or, 5-count metre; the accompanying strings are organised in 3/4, 3-count units. SACHER PF4A and Stravinsky’s published notes simply indicate 2- and 5-count dance units, without further choreographic detail: there is no mention at all of 3-count units at this point. So it was Hodson’s decision to incorporate this extra rhythmic line, perhaps prompted by the pattern in the strings. After a while, Hodson develops her choreography independently of both the sound and look of the score. There are canons and several lines of dance polyphony, arms shooting up at different times across the musical legato in a criss-cross of accents. The multiple strands and constant shifting within the texture create continuity. Detail accumulates into larger-scale motion, and the choreography blooms wonderfully.

But then, a question arises: what kind of choreomusical counterpoint did Nijinsky’s choreography include, if any? Was there anything as sophisticated as in Hodson’s *Cercles mystérieux*? The overwhelming emphasis of observers at the time was on how close the choreography was to the music. This was Stravinsky’s line when making comparisons with the Massine version: Nijinsky’s work was ‘subjected to the tyranny of the bar.’⁵⁶ But there are countless other examples, Jean Cocteau, for instance:

Le défaut consistait dans le parallélisme de la musique et du mouvement, dans leur manque de jeu, de contre-point. Nous y eumes la preuve que le meme accord souvent répété fatigue moins l’oreille que la fréquente répétition d’un seul geste ne fatigue l’oeil.⁵⁷

The critic André Levinson perceived the domination of rhythm in the piece as a negative sign of the Dalcroze influence. He observed the devices of “walking the notes” and “syncopating” and that the *Sacre* dancers

[...] embody the relative length and force of the sound and the acceleration and slowing of the tempo in the schematic gymnastics

of their movement: they bend and straighten their knees, raise and lower their heels, stamp in place, forcefully beating out the accented notes. This is the whole standard pedagogical arsenal of teaching rhythmic gymnastics according to the Jaques-Dalcroze system.⁵⁸

Nijinska remembered following the ‘breath’ of the music when learning the *Danse sacrale*, in other words, still relating her movement closely to the music, although not counting it in beats as Nijinsky did later, after Rambert’s arrival.⁵⁹ Some critics noticed other links in *Sacre* between orchestration and the costume colour and arrangement of dancers, Propert, for instance:

The scarlet groups would instantly dominate the stage in some passage of horns and trumpets, while violins or flutes carried the sense of white or grey...⁶⁰

“The Times” critic Henry Cope Colles commented on the transition passage between the *Jeu du rapt* and *Rondes printanières*:

[...] the dancers thin out into a straggling line, while the orchestra dwindles to a trill on the flutes; then a little tune begins in the woodwind two octaves apart, and two groups of three people detach themselves from either end of the line to begin a little dance that exactly suits the music.⁶¹

Emile Vuillermoz made the interesting observation that the Dalcroze approach sometimes meant responding to the look of the score, the underlying metrical structure of strong beats of the bar, which contemporary music often suppressed from hearing through syncopation. The Dalcroze approach there-by contradicted the surface rhythms actually heard:

Quand donc s’aperceva-t-on que les élèves de Dalcroze acquièrent une culture spécialement «métrique»: ils sont dressés à dénicher les «temps forts» blottis dans les broussailles mélodiques. Quels services ce flair particulier peut-il rendre à des danseurs chargés d’extérioriser la rythmique moderne qui, précisément, méprise la barre de mesure et exigera bientôt sa suppression ?⁶²

As already noted, the opening of Hodson’s *Augures* shows both the ‘strong’ downbeat, with a shunting forwards of the feet, as well as the irregular syncopations (accents in the upper body, see Ex. 1).

Colles also observed a new kind of fusion between music

and dance: “a new compound result expressible in terms of rhythm – much as the combination of oxygen and hydrogen produces a totally different compound, water.” Some years ago, I read his notion of a new compound as meaning the product of rhythmic counterpoint between music and dance, but now I do not. Immediately after this statement, Colles’ examples are those just quoted, about parallelism, visualizing the flute trill and tune on the woodwind. Only later, without any reference to music at all, does he refer to the “employment of rhythmical counterpoint in the choral movements.”⁶³ This now sounds like the innovative amassing of several groups performing different step and rhythm patterns simultaneously, not at all the same thing as choreomusical counterpoint as I, or Stravinsky, would see it. In other words, they were not necessarily creating cross-metres or cross-accents against the music (or indeed against each other).

Yet the Basle piano score [SACHER PF4A] and Stravinsky’s published notes on the score do suggest choreomusical counterpoint, and we should now examine these sources in more detail.⁶⁴ Even though Hodson claimed that SACHER PF4A “did not alter the information already available to her”, it is full of contrapuntal rhythmic suggestions and arithmetical ingenuities that do not emerge in the notes and are hence absent from her choreography. Stravinsky admitted in his preface to the notes that they were merely a summary, by no means the full story, which he rightly admits would have required a facsimile edition: “I have attempted no more than compendious listing of the accent marks and phrase bracketings...” adding rather naughtily, “I do not want to close any avenue to hapless future candidates for what is mysteriously called the Doctor of Philosophy Degree.”⁶⁵ The notes were also written quite hurriedly within about a month, between late June and July 1967; at the time, the composer was not in good health, his attention span diminished, and, in July, Craft was away and unable to assist except at weekends.⁶⁶

The annotations on SACHER PF4A are often hard to read and contradictory. The composer himself admitted as much:

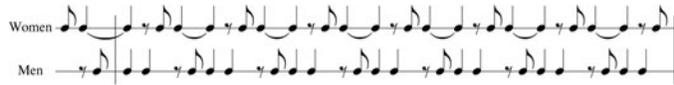
I have not been able to decipher all of the rather faint lead pencil annotations, nor can I elucidate all of the legible ones, the contexts themselves in some cases having vanished from my memory.⁶⁷

We need therefore to deconstruct and interpret SACHER PF4A. The instructions, in Russian, include:

complex rhythms. With a few minor variations along the way, the pattern repeats, and when the crotchets stride awkwardly over the bar-line of the music they are written as two tied quavers. This is a notation that would be extremely difficult to realise in practice, given the complexity of the musical rhythms and the choreomusical counterpoint, especially as dancers in 1913 were far less rhythmically skilled than they are today. But the published notes just mention a $5/8 + 3/4$ unit and no more detail as to the time values of steps. In the *Action rituelle des ancêtres*, there is a $7/4$ line from [131] to [134], then $3/4$ until [135] (see Ex. 6a). Again, the pattern itself is not shown in the published notes. Stravinsky did, however, get into print the full pattern from [138]-1, taken from a sheet of paper inserted into the score, the rhythm of a contrapuntal canon between women and men that crosses the music (see Ex. 6b).



Ex. 6a. *Le Sacre du printemps*, *Action rituelle des ancêtres*, two dance rhythm lines (SACHER PF4A).



Ex. 6b. *Le Sacre du printemps*, *Action rituelle des ancêtres*, a third dance rhythm line, as it appears in SACHER PF4A.

In the *Danse sacrale*, the earliest rhythm lines written into the score are the easiest to decipher. The first of these occurs during Verse 1 (from [149]), which is based on a series of stuttering chords, each repeating like a pedal, but forming an irregular rhythmic pattern. For the Chosen One, from [149] to [152]+1, there is a $5/8$ and $6/8$ ostinato (again no time values given in the published notes, see Ex. 7a). From [153]-1 to [158]+2 (second quaver) and from [162] (second quaver) to [167], the repeating pattern is $7/8$ $7/8$ $6/8(3/4)$ (see Ex. 7b). From the repeat of the Refrain [167] onwards, the annotations on SACHER PF4A are especially complex and with numerous crossings out, such that Stravinsky gave up completely on information about the rhythm lines in his published notes.



Ex. 7a. *Le Sacre du printemps*, *Danse sacrale*, Verse 1, with the dance rhythm line as it appears in SACHER PF4A.



Ex. 7b. *Le Sacre du printemps*, *Danse sacrale*, Verse 1, a second dance rhythm line (SACHER PF4A).

Hodson's choreography does not include any of the rhythm lines documented in SACHER PF4A. In *Action rituelle des ancêtres*, her basic dance beat (quaver rate) is twice as fast as suggested by the rhythm lines. In her *Danse sacrale*, it is the circle of Ancestors who provide the real rhythm during Verse 1 (from [149]), not the Chosen One, and their steps are not in counterpoint, but mark exactly the irregular rhythm of the repeating 'pedal' chords. Still, how could Hodson have known the full detail from the published notes anyway? The two bars of $7/8$ and one of $6/8$ indicated in the notes from [153]-1 Hodson translated into the Chosen One's fast stamping and beating of hands against her knees, not showing the actual rhythm line, but strangely not coordinated with the music's quaver beat either, and placed later than indicated (from [154]).⁷⁰

To add to the mayhem, Stravinsky's published notes contradict with SACHER PF4A on a number of occasions and the mode of documentation is sometimes downright bizarre. For instance, for *Augures*, note 7 reads:

2 ms. of 22: ‘No one moves during these two measures.’

I assume that this means two bars after [22], but the bracket in the score starts two bars before [22] and extends over 3 bars. Note 8 reads:

5 ms. before 22, second quarter-beat: ‘They must start here.’

In the score, this indication appears two bars after [22]. Read notes 7 and 8 together and they appear to be documenting events in reverse order, but, of course, according to the score they are not. Note 6 tells us: “12 ms. before 22: The old woman.”

Here, Stravinsky could just as well have given the cue [21]. These are just examples. But there is one instance in the work where Stravinsky’s published notes are spectacularly misleading, a passage in *Rondes printanières* from [53] to [54]. This is the passage where Hodson was persuaded to expand the division of the stage activity into five groups according to bars of shifting time signatures. The breakdown of the passage, drawing from Hodson’s published notes,⁷¹ is shown in Table 1, the counts indicating when the dancers move:

Table 1. *Le Sacre du printemps*, *Rondes printanières*, group counterpoint.

The layout of the music:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
4/4	4/4	4/4	5/4	4/4	3/4	4/4	4/4	3/4	4/4	4/4

First unit: Young women (blue)

Dropping the upper body to the floor and then slowly unfolding.
1, 2, 3, 4 for each bar of 4/4 (bars 1, 2, 3, 5, 7, 8, 10)

Second unit: Adolescents (red)

The same movement as the women in blue.

-, 2, 3, 4/ 1 (following bar) of bars of 4/4 (bars 1, 2, 3, 5, 7, 8, 10)
(leaving the first beat as a rest, thus in syncopation with the women in blue)

Third unit: Women (purple, with tall hats)

Two high steps forwards.

-, 2, 3 of each bar of 3/4 (bars 6, 9)
(no one moves on the first beat of each bar of 3/4, creating a rest here)

Fourth unit: Young People and Young Men.

-, -, -, -, (and) 5 (and) of the 5/4 bar (bar 4) and
-, -, -, (and) 4 (and) of two bars of 4/4 (bars 8 and 10)
(in her piano score, Rambert marked these bars for the men’s percussive syncopated plunge forward)

Fifth unit: Adolescents

Accents, pulling the arms alternately upwards and down towards the floor.

1, -, -, - of each bar of 4/4 (bars 1, 2, 3, 5, 7, 8, 10)

Unison: All (bar 11)

This rhythmic arrangement creates a very striking stage picture, breaking up the flow of the choreography across the groups, whilst the music retains independent continuity. Hodson took her cue from Stravinsky’s note and music example for [53]+5: “the second group [of dancers] is assigned to a phrase of four quarters [crotchets], and the third group to a phrase of two quarters” (see Ex. 8a).



Ex. 8a. *Le Sacre du printemps*, *Rondes printanières*, Stravinsky’s music example accompanying his published notes on SACHER PF4A.

This description corresponds precisely with the activity of her second and third groups. The composer said that he found this passage “extremely interesting”, although he admitted that he found the rhythms of the other groups ‘too complex to describe’.⁶⁹ But SACHER PF4A tells me of just three groups, labelled I, II, and III, each assigned a line parallel to the musical staves; group II performs numbered phrases 1-4 that start to be taken up, as in canon, by group III (see Ex. 8b in the next page). There is an additional 4-beat syncopated pattern (messy, notated across more than one line and with crossings out, but most likely Group I material) that recurs regularly every two bars, and therefore has to cross the musical metre when it shifts from 4/4/ to 5/4 to 3/4: one more example of simple choreomusical counterpoint. This is quite a different interpretation from Hodson’s. It is hardly possible to interpret the piano score in the manner of Hodson’s reconstruction, but then, she was, after all, working at one stage

The image shows a musical score for 'Le Sacre du printemps, Rondes printanières'. It consists of four staves. The top staff is the 'Melody line' in treble clef, starting at measure 53. It features a complex rhythmic pattern with various time signatures: 4/4, 5/4, 4/4, 3/4, and 4/4. The dynamics are marked as 'tutti ff', 'fff', and 'fff'. The second staff is the 'Bass' line in bass clef, providing a steady accompaniment. The bottom two staves are for 'Group I', 'Group II', and 'Group III'. Group I has a simple rhythmic pattern. Group II is divided into 'Phrase 3' and 'Phrase 4'. Group III is divided into 'Phrase 1' and 'Phrase 2'. The score is in a key with three flats (E-flat major/C minor).

Ex. 8b. *Le Sacre du printemps, Rondes printanières*, diagram drawn from SACHER PF4A, showing dance group II continuing, with phrases 3 and 4, and group III starting, with phrases 1 and 2.

removed, interpreting an interpretation, Stravinsky's own idiosyncratic reading of his four-hand piano score.

Perhaps the crucial point at the end of this analysis is that the contrapuntal rhythmic detail in the piano score does not sound at all like the style of Dalcroze-Nijinsky or the 'breath' style of his *Danse sacrale*. It is also hard to believe that if such strange contrapuntal goings-on had happened in 1913, they did not excite attention. Indeed, I have never yet seen a dance with the degree of choreomusical counterpoint that is indicated in SACHER PF4A.

Nevertheless, despite the contradictions within the score and the further contradictions that it has given rise to in the reconstruction, it is important to consider it in detail: after all it indicates a vision of a choreographed *Sacre*. But now, we might ask, whose vision? Or how many visions? To all appearances, SACHER PF4A looks like a series of ideas jotted down, sometimes altered, sometimes the job done very methodically (those ostinatos stretching for pages), sometimes less so. Perhaps they are instructions, or sketches of ideas, or a record betraying that the writer had difficulty getting the information down correctly, or a mixture of these scenarios developed over time. Yet Stravinsky takes responsibility for everything as being his directives to Nijinsky.

Even given the composer's dominant personality in theatrical situations, it is hard to believe that this is the full truth. Conveying this kind of rhythmic detail is not normal practice for composers, including Stravinsky. But, if we were to give him the benefit of the doubt, considering the exceptional cir-

cumstances in which *Sacre* was created, why do the annotations look so messy and uncertain and in different styles of writing? There is also the puzzle over when Nijinsky could have had access to SACHER PF4A. The score was officially published on May 21, 1913, only a few days before the premiere,⁷³ so somehow Stravinsky must have got hold of a pre-publication copy if any directives were to be useful to Nijinsky. Was one ready when he choreographed the *Danse sacrale* on Nijinska? Apparently not. In her memoirs, Nijinska remembers the rehearsal pianist transposing from a sketch of the orchestral score.⁷⁴ Nijinsky sent a curious telegram to Stravinsky in late March 1913, only two months before the premiere: he had completed Act I and requested that the piano score of 'the sacred dance' be dispatched immediately.⁷⁵ Whether Nijinsky is asking here for the piano score for the whole of Part 2 or for just the *Danse sacrale* is uncertain, but what is very clear is that he could not have had the complete piano score with the annotations to hand!

Neither Nijinska nor Rambert mentions seeing this kind of contrapuntal information when Nijinsky was choreographing. Furthermore, there is no suggestion that Nijinska's solo had radically changed by the time Piltz performed it, quite the reverse. In the only part of Rambert's score where she provides a sustained series of counts, the *Glorification de l'élue*, she counts musically, avoiding the touches of rhythmic crossing prescribed in SACHER PF4A. After the premiere of Nijinsky's *Sacre*, SACHER PF4A was given to Misia Sert and returned to Diaghilev in 1920. We might now entertain the

possibility that at least some of these annotations stem from a later period.

Massine's 1920 *Sacre* is an obvious target for enquiry and a body of evidence from a variety of sources confirms its rhythmic aspects. This was choreography of similar scale to the Nijinsky, likewise noteworthy for showing dancing groups (five) in counterpoint with each other, and it re-used Roerich's flamboyant original designs. But major differences were the absence of the extreme physical introversion of the original, and the reduction of narrative and character content: no ancient woman, no Sage or kiss of the Earth, no elders wearing animal masks. Instead, Massine offered a more abstract account of male and female bands interacting, opposing each other, occasionally dissolving into unison, and eventually becoming audience and accompaniment to the Chosen One. Here is evidence of the 'objective construction' that Stravinsky welcomed. Massine revived the work on several occasions: for instance, in 1930, in New York, when Martha Graham danced the Chosen One; in 1948, for La Scala, Milan (with new but equally colourful costumes by Roerich); and a final version in 1973 for the Teatro Comunale in Florence. Here, Massine's assistant was Susanna Della Pietra, who has since staged the Florence version for the ballet companies in Nice (1994) and Bordeaux (2007).

In an interview at the time of the 1920 premiere, Stravinsky enthusiastically explained Massine's new musical process:

Massine ne suit pas la musique note par note, ni même mesure par mesure. Loin de là, il lutte parfois contre le temps, mais garde exactement le rythme. Je vais vous donner un exemple: voici une mesure à quatre, puis une à cinq: Massine pourra faire faire à ses danseurs trois fois trois, ce qui correspond et totalise exactement mais souligne mieux la musique qu'un décalquage note par note, ce qui est l'erreur de la vieille chorégraphie. Et il recommence cette lutte, ce ralentissement ou cette précipitation, soit sur deux, soit sur vingt mesures, mais retombe toujours d'accord sur la période entière.⁷⁶

Does this not sound like the principle behind the rhythm lines in *SACHER PF4A*? Many years later, Massine recalled that he had been at pains to avoid Nijinsky's mistakes and, when they discussed the new production over the summer, he had suggested to the composer: "I can throw a bridge over certain pages of your score and do my own rhythms."⁷⁷ So he attempted

[...] a counterpoint in emphasis between it [the score] and the choreography, and while Stravinsky played selected passages from the score on the piano I demonstrated my idea. Stravinsky approved and urged me to begin work at once.⁷⁸

Might the rhythmic principles have been written into *SACHER PF4A* around this time? When later, in his *Autobiography*, Stravinsky had changed his mind and decided that Massine's version had "something forced and artificial about it,"⁷⁹ his description of the rhythmic technique remained the same as in 1920.

Massine's practice was highly unusual at the time, but it had a history. In 1919, he had written a short manifesto in which he claimed that the "correspondence between dancing and music [...] can be defined as a certain counterpoint to the musical design created by the composer."⁸⁰ Then, according to the writer Boris Kochno, Diaghilev's secretary, there was counterpoint in his setting of Stravinsky's *Le Chant du Rossignol*, premiered not long before *Sacre*, in February 1920. To some, probably because they had not seen this choreomusical technique in action before, the dancers appeared unmusical and poorly rehearsed.⁸¹ Now people were noticing strange contrapuntal goings-on.

At the time of Massine's *Sacre* premiere (meanwhile, his *Pulcinella* had been premiered in May), Levinson remembered what had been impressive about Nijinsky's production.

Les danseurs de Nijinsky étaient harcelés par le rythme. Ceux-ci se délaissent en marquant la mesure et, trop souvent, elle leur échappe.⁸²

Perhaps his comment betrays the difficulties with rhythmic precision that the dancers experienced. Sergey Grigoriev, the *régisseur* of the Ballets Russes, also read the counterpoint in Massine's version, but rather differently: "It was as if Massine paid greater heed to the complicated rhythms than to meaning. The result was something mechanical [...]."⁸³

Both the very rough and hard-to-read silent film that exists of the 1948 La Scala Milan revival and the Bordeaux revival of Massine's *Sacre* strongly support the argument that the principles recorded in Stravinsky's *SACHER PF4A* are Massine's.⁸⁴ A glance at his *Danse sacrée* shows that there are again repeating asymmetrical rhythm patterns underlying

the steps of the Chosen One, and the notes that Massine made on his orchestral score during the 1973 revival for the Teatro Comunale in Florence appear to confirm the earlier film evidence.⁸⁵

The solo is structured as a series of dance units functioning like ostinatos, although unlike in Hodson's Nijinsky reconstruction, there is no regular repetition of steps in association with the musical refrain. In the long first Verse, for instance, from [149], there is a 7/8 (7-count) pattern, a sideways shunt with the right foot swinging out and then kicking back in to confirm the rhythm: long-long-short-long, long-long-short-long (counted as 2, 2, 1, 2; 2, 2, 1, 2). The Chosen One shows this step unit twice, the men seated on the floor surrounding her then punch out the same rhythm, after which she performs her step unit three more times. This is followed by a rocking twisting step in 7 counts that is also extended into an 8-count unit (approximately from [153]-[156]). Then, from [162]-[165], there is another 7/8 (7-count) pattern, a variant of the shunt now enlarged into jumps, performed five times: long-short-long long, long-short-long-long (counted as: 2, 1, 2, 2; 2, 1, 2, 2).

These patterns differ from those in SACHER PF4A (see Exs. 7a and b), although Massine's first 7/8 pattern at [149] matches the one in the Basle score at [153]-1 (Ex. 7b). But Massine was well-known for making choreographic changes, for instance, between 1920 and the 1930 New York version of *Sacre* and between the 1948 and 1973 Italian revivals.⁸⁶ The significant fact is that he used the same rhythmic principle in 1948 (and 1973) as in the piano score. Supporting the Massine case, Lydia Sokolova, his first Chosen One, remembered learning repeating step rhythm patterns, also the difficulty of remembering the number of repeats of each step and performing counter to what she heard, "[...] but by ignoring the sound and keeping straight on, I eventually met the music on a given beat followed by a tacit bar."⁸⁷ She also remembered dancing full-out virtually all the time during the *Danse sacrée*, unlike Maria Piltz, whom she saw in the original *Sacre*.⁸⁸ This is in accordance with the piano score documenting rhythmically patterned dancing of this kind for virtually the whole of Verse 1, whereas Hodson's Chosen One hardly dances at all during this passage. Looking beyond the *Danse sacrée*, the Massine work, at least as it comes down to us today, is far less detailed in response to

musical rhythm patterns and accentuations than the Nijinsky. It shows us the steady metres more boldly when we hear them in the score. This is the approach, for instance, to *Augures printaniers*, which respects the 2-bar hypermeasures, but duplicates none of the famous syncopations. But we may well ask why *Danse sacrée* provides the only example of the more complex contrapuntal annotations in the piano score. There are occasional cross-rhythms elsewhere, but no other examples of autonomous dance ostinatos. Were many of the latter merely ideas, shared and perhaps initiated by both choreographer and composer, flights of imagination that were never physically realised? Did some of these complexities disappear as Massine revised the work?

In the final analysis, I think that Hodson was absolutely right to be sparing with counterpoint in her Nijinsky reconstruction and to act according to the bulk of her evidence. But we might now ask whether there was reason to use any of the rhythmic information from Stravinsky's published notes. We might also ask whether indeed Stravinsky would have changed his opinion of Nijinsky, his famous recanting of the late 1960s, had he felt less secure that the annotations in SACHER PF4A belonged to the 1913 premiere. But it was a useful story, which emerged conveniently at the time of the choreographer's rehabilitation. It also rested on an element of self-flattery. There was the idea that the composer was in charge, and it was he who came up with these radical notes, before offering them to Nijinsky to put into practice.

SACHER PF4A has in its own way added to the *Sacre* mythology and is yet another example of absence (of information and, to some degree, physical realization). Consider Hodson's *Rondes printanières*: a Nijinsky reconstruction based on Stravinsky notes that are already a poor reflection, a distortion, of markings on a piano score, SACHER PF4A, that might have had little to do with Nijinsky in the first place! Ultimately, the score is best seen as a multi-faceted vision, a reflection of choreographic speculation, and not least documentation of a highly intricate rhythmic architecture that would have been a counting nightmare.

Hodson is not the only choreographer to have used Stravinsky's published notes as a Nijinsky source. So too did John Taras (1972), Richard Alston (1981) and Jean-Pierre Bonnefous (1981). The notes are an intriguing starting point for a choreographer interested in getting inside the workings of

the *Sacre* score and in weaving a dance strand in and around the musical counterpoint and rhythms. Likewise scholars interested in the dance component of the original *Sacre* production have been ready believers in Stravinsky's published notes, without having had an opportunity to look at what the original piano score really says – for instance, the musicologists Nicholas Cook, Jann Pasler and Volker Scherliess and the dance historian Shelley Berg.⁸⁹ A facsimile of SACHER PF4A would now be a very welcome addition to the published Stravinsky literature.

At the conference in New York linked to the 1987 premiere of the reconstruction, the philosopher Francis Sparshott mused as to whether, after the return of the 'original', some choreographers would now make new versions in relation to a reconstructed 'authentic original', initiating an alternative production tradition.⁹⁰ To a limited extent this has happened. In 1999-2002, for instance, the Polish artist Katarzyna Kozyra created a video-installation, using Hodson's *Danse sacrale* choreography, but with elderly people as dancers, their genders reversed with prosthetic genitalia or wigs over the pubis. Kozyra employed nine screens, an inner circle (the Chosen One's solo – computer animation allowing suspension of gravity and free speed changes), and an outer circle (the group of observers). In 2007, Yvonne Rainer, the American postmodern dance pioneer, premiered her 're-vision' of

Nijinsky's *Sacre*, called *RoS Indexical*, incorporating fragments from the BBC *Riot at the Rite* film as well as integrating audience reaction from its soundtrack. The same year, French 'conceptual' choreographer Xavier Le Roy used the Hodson reconstruction as one of his movement sources – for dynamic qualities and action ideas rather than precise choreography – in a *Sacre* based on the movement patterns of the conductor Simon Rattle.⁹¹ It was as if the ghost of the 'original' haunted his new work.

Yet there seems to be no strong evidence of an alternative *Sacre* tradition commenting on or relating directly to the 'authentic original'. How many choreographers believe in the reconstruction, that such a thing is even possible? Even if they do, are they impressed by what they see? Are the mythologies and fantasies about creation and tradition more exciting, in other words, than the primary authenticity?

It is even questionable whether artists who have used the Hodson reconstruction as a material source fully believe that it is 'the real thing'. What seems more likely is that they acknowledge its power as a *Sacre* that takes a long look at the original and has become a little notorious in its own right. There are surely other ways of interpreting the sources that Hodson uses. But this is the only stage realisation to date. Myth-making is at the very core of *Sacre*, and there is every sign that this will continue.

* This article is a modified version of a part of Chapter 6 of Stephanie Jordan's *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*, Alton, Hampshire, Dance Books, 2007.

1 *Riot at The Rite*, written by Kevin Elyot, directed by Andy Wilson, BBC2, March 11, 2006.

2 Bronislava Nijinska suggests that, even before Nijinsky's marriage, Diaghilev had doubts that he could afford to risk Nijinsky's avant-garde choreography any more: Bronislava Nijinska, *Early Memoirs*, trans. and ed. Irina Nijinska and Jean Rawlinson (London & Boston, Faber and Faber, 1981), p. 473.

3 In order to help readers to understand the problems which this article deals with, we'll synthesize here the musical sources of *The Sacre du Printemps*, and their current condition:

A. Sketches 1910-1913] (F-PN, Fonds André Meyer). Published in facsimile by Stravinsky in 1969 (Igor Stravinsky, Robert Craft, *The Rite of Spring. Sketches, 1911-1913*, London, Boosey & Hawkes, 1969). Stravinsky's verbal transcriptions of his autograph annotations related to the choreography, as they appear sub E), are included in Appendix III.

B. Short score, autograph, fair copy with revisions [1911-1913, signed and dated "Clarens, mars 1913", dedicated to Nicolas Roerich], sixty pages. The end of tableau I is indicated in Russian as follows: 11/24 February 1912, Clarens (CH-BPS, Sammlung Paul Sacher). This document lacks the *Danse sacrale*. An handwritten note in Russian by Stravinsky shows the composer's irritation with Nijinsky who has not given him *Danse sacrale* back. Serge Lifar's stamp is printed on the frontispiece and on a few pages. Music sections appear here in an organized and coherent form.

C. Full score, autograph, fair copy with revisions [1913] (CH-BPS, Sammlung Paul Sacher). With performance annotations by Stravinsky and others, possibly used by Pierre Monteux in 1913. Production master for the 1921 print. Owned first by Berlin-based Russische Musik Verlag, then by Boosey & Hawkes, who gave it back to the composer on the occasion of his 80th birthday. Later presented by Stravinsky to Paul Sacher. It has been recently published to celebrate the Sacre's centennial: *Facsimile of the Autograph Full Score*, edited by Ulrich Mosch, with an introduction in German and English, London,

Boosey & Hawkes, 2013. Another manuscript full score includes only the 1 tableau [1913]. F-PN, Fonds Meyer.

D. Four-hand piano reduction, autograph [1913] (CH-BPS). Recently purchased. It has been published on the occasion of the *Rite's* centennial: *Facsimile of the Version for piano Four-Hands*, edited by Felix Meyer, with an introduction in German and English, London, Boosey & Hawkes, 2013.

E. Printed copy of the four-hand piano score, with Stravinsky's annotations for the choreography. Printed on May 21, 1913. Annotations written on an uncertain date (1913 or 1920) (CH-BPS, Sammlung Robert Craft). Dedicated by Stravinsky to Misia Sert after the ballet's 1913 premiere, and given back by her to Diaghilev in 1920. After Diaghilev's death it was owned by Anton Dolin. Put for auction in 1967 at Sotheby's, it was bought by Stravinsky himself, after whose death the score entered into the ownership of Robert Craft. For the sake of brevity this score is referred to as SACHER PF4A all along the text.

F. Printed copy of the four-hands piano score, with annotations in Russian by Marie Rambert (Rambert Archives, London). [1913] Proofs of the score waiting for publication, which Stravinsky sent to Rambert after the ballet's premiere so that she could annotate on it whatever of Nijinsky's choreography she could remember (one page is reproduced in Marie Rambert, *Quicksilver. An Autobiography*, with a preface by Sir Frederick Ashton, London, Mac Millan, 1972, p. 67).

G. Printed full score. Edition Russe de Musique (Paris-Leipzig), 1921. [translator's note]

4 Stephen Walsh, [Review of Jonathan Cross, *The Stravinsky Legacy*], "Music Analysis", 19/2 (2000), p. 282.

5 François Lesure mentions the 'scandal' in Vienna (1925) and that some members of the audience left the concert hall in Philadelphia (1928): François Lesure, ed., *Igor Stravinsky, 'Le Sacre du printemps': Dossier de presse*, Geneva, Editions Minkoff, 1980, p. 7.

6 Stephanie Jordan and Lorraine Nicholas, *Stravinsky the Global Dancer*, interactive internet database, 2003 (www.roehampton.ac.uk/stravinsky, last accessed July 24th 2014).

7 Joan Evans, *Stravinsky's Music in Hitler's Germany*, "Journal of the American Musicological Society", 56/3 (2003), pp. 535, 540-41; see also Evans, "*Diabolus triumphans*": Stravin-

sky's *Histoire du soldat in Weimar and Nazi Germany*, in John Daverio and John Ogasapian, eds., *Varieties of Musicology: Essays for Murray Lefkowitz*, Warren (Mich.), Harmonie Park Press, 1999, pp. 175-185.

8 Charles M. Joseph, quoting from "Time Magazine" in *Stravinsky Inside Out*, New Haven & London, Yale University Press, 2001, p. 15.

9 Joan Acocella, Lynn Garafola, Jonnie Greene, *The Rite of Spring Considered as a Nineteenth-Century Ballet and Catalogue Raisonné*, "Ballet Review", 20/2 (Summer 1992), pp. 68-100.

10 *Ibid.*, p. 68.

11 Richard Buckle, *Nijinsky*, New York, Simon and Schuster, 1971; Lincoln Kirstein, *Nijinsky Dancing*, New York, Alfred A. Knopf, 1975.

12 Such presentation was published in the no more existing website for Springdance Festival, advertising a series of solos at the Akademietheater, Amsterdam, April 25, 1999 [translator's note].

13 T. S. Eliot quoted in Lyndall Gordon, *Eliot's Early Years*, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 108.

14 Joan Acocella, Lynn Garafola, Jonnie Greene, *The Rite of Spring...*, pp. 68-71.

15 Quoted in Richard Taruskin, *Stravinsky and the Subhuman: A Myth of the Twentieth Century: The Rite of Spring, the Tradition of the New, and 'The Music Itself'*, in Id., *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 386; translated from André Levinson, *Russkiy balet v Parizhe*, "Rech", June 3, 1913.

16 "There is something profoundly blind about this dance... These beings pose an enormous question. They carry it with them without understanding it, like an animal turning in its cage and never tiring of butting its brow against the bars... How far away from humanity I was!" Jacques Rivière, *Le Sacre du printemps*, "Nouvelle Revue Française", (November 1913), in François Lesure, *Igor Stravinsky...*, pp. 47-48 (author's translation).

17 Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music* [1949], trans. Anne G. Mitchell and Wesley V. Bloomster, London, Sheed & Ward, 1973, p. 147.

18 Modris Eksteins, *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*, Boston & New York, Houghton Mifflin, 1989, p. xv1.

19 Michel Georges-Michel, *Les deux "Sacres du printemps"*, "Comœdia", December 11, 1920, in François Lesure, *Igor Stravinsky...*, p. 53.

- 20 Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Developments*, London, Faber and Faber, 1962, p. 144.
- 21 Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through 'Mavra'*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 1515.
- 22 Igor Stravinsky, *An Autobiography* [1936], London, Calder & Boyars, 1975, p. 53.
- 23 Richard Taruskin, *Stravinsky and the Subhuman...*, p. 379.
- 24 *The Search for Nijinsky's Rite of Spring*, directed and produced by Thomas Grimm and Judy Kinberg, WNET/New York and Danmarks Radio, 1989.
- 25 The nine other companies that have performed the *Sacre* reconstruction are: Paris Opera Ballet (1991), Finnish National Ballet (1994), Companhia Nacional de Bailado, Lisbon (1994), Zurich Ballet (1995), Ballet of the Teatro Municipal, Rio de Janeiro (1996), Rome Opera Ballet (2001), Kirov Ballet, St Petersburg (2003), Birmingham Royal Ballet (2005), Hyogo Performing Arts Centre Ballet, Japan (2005). I am grateful to Millicent Hodson for providing this information. There is now a commercially available DVD recording of the *Sacre* reconstruction, featuring the Kirov/Maryinsky Ballet: *Stravinsky and the Ballets Russes: le Sacre du printemps / Firebird*, bel Air Classiques, 2009.
- 26 Molissa Fenley quoted in John Gruen, *Molissa Fenley: A Separate Voice*, "Dance Magazine", 61 (May, 1991), p. 41.
- 27 *Les printemps du Sacre*, direction by Jacques Malaterre, 1993. Conception: Brigitte Hernandez and Jacques Malaterre; coproduction: Telmondis, La Sept-ARTE, with the participation of TSR, CNC, Ministère de la Culture.
- 28 All other initiatives as well as the list of the concerts organized for the centennial are available in the website of the publisher Boosey & Hawkes; www.boosey.com (accessed on April 28th 2013, translator's note).
- 29 Igor Stravinsky, *The Rite of Spring: Sketches 1911-1913*, London, Boosey & Hawkes, 1969, Appendix III, pp. 35-43.
- 30 An article by Craft on the piano score provided a noteworthy beginning to the analytical process: *The Rite: Counterpoint and Choreography*, "The Musical Times" (April, 1988), pp. 171-176. See also Jörg Rothkamm, *Choreo-musikalisch konzipiert? Neues zur Beziehung von Musik und Choreographie in Stravinskys/Nijinskys Le Sacre du Printemps*, text of a communication given at the conference *Theater um Mozart*, Heidelberg University, October 4-7, 2006, organized by Silke Leopold and Dorothea Redepenning.
- 31 Igor Stravinsky, *The Rite of Spring...*, p. 35; Vera Stravinsky, Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon & Schuster, 1978, pp. 515, 656.
- 32 Marie Rambert, *Quicksilver...*, p. 59.
- 33 Irina Vershinina, *Ranniye balety Stravinskogo*, Moscow, Nauka, 1967, p. 140; see also Stravinsky's annotations on the copy housed at the Paul Sacher Stiftung, Basle (PSS).
- 34 Marie Rambert, *Quicksilver...*, pp. 58-59; Bronislava Nijinska, *Early Memoirs...*, p. 458.
- 35 Ead., *Early Memoirs...*, pp. 122, 444.
- 36 Letter from Stravinsky to Maximilien Steinberg, July 3, 1913, translated in Vera Stravinsky, Robert Craft, *Stravinsky...*, p. 102.
- 37 Stravinsky quoted in Henri Postel du Mas, *Un Entretien avec M. Stravinsky*, "Gil Blas" (June 4, 1913), author's translation.
- 38 Letter from Stravinsky to Benois, October 3, 1913, translated in Stephen Walsh, *Igor Stravinsky: A Creative Spring*, London, Jonathan Cape, 2000, p. 219.
- 39 "Understood it in the spirit of its conception [...] Hearing it in concert performance enlightened Massine and, I must confess, also enlightened me as to the new scenic possibilities of my score. Massine [...] from his first hearing, recognised that my music, far from being descriptive, was an 'objective construction.'" Michel Georges-Michel, *Ballets Russes... les deux Sacre du Printemps*, "Comœdia", (December 14, 1920), in François Lesure, *Igor Stravinsky...*, p. 53 (author's translation).
- 40 Igor Stravinsky, *An Autobiography...*, pp. 40, 48.
- 41 Maria Piltz corroborated the contents of Nijinska's letter in conversation with Krassovskaya: Millicent Hodson, *Sacre: Searching for Nijinsky's Chosen One*, "Ballet Review", 15/3 (Fall, 1987), p. 63.
- 42 "Je n'y trouvai aucune indication qui m'ait poussée à changer des détails de la reconstitution pour le Joffrey Ballet". Millicent Hodson, *Puzzles chorégraphiques: reconstitution du Sacre de Nijinsky*, in *Le Sacre du printemps de Nijinsky*, "Les Carnets du Théâtre des Champs-Élysées", n. 1 (1990), p. 47.
- 43 Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for 'Le Sacre du Printemps'* Stuyvesant, New York, Pendragon Press, 1996, p. xxi. See also Ead. *Sacre: Searching for Nijinsky's Chosen One*, cit., p. 59, where she indicates that "I may add movements for the extra accents."
- 44 My sources on Hodson's working processes are the reconstruction score and *Puzzles chorégraphiques*, also a video recording of Hodson's lecture-demonstration at the Preservation Politics conference, University of Surrey, Roehampton, November 8-9, 1997. I am also grateful to Hodson for her interview with me, March 31, 1995.
- 45 Hodson and Kenneth Archer follow the suggestion originally made by Robert Joffrey who commissioned their reconstruction: Archer and Hodson, *Confronting Oblivion: Keynote Address and Lecture Demonstration on Reconstructing Ballets*, in Stephanie Jordan, ed., *Preservation Politics: Dance Revived Reconstructed Remade*, London, Dance Books, 2000, p. 2.
- 46 Joan Acocella, *The Lost Nijinsky: Is It Possible to Reconstruct a Forgotten Ballet?*, "The New Yorker", May 7, 2001, p. 94.
- 47 Elgar's *Symphony n.3*, unfinished in 1934 at the composer's death, entered the symphonic repertoire thanks to Anthony Payne's completion based on the composer's 130 extant pages, and on evidence provided by Elgar's contemporaries, most notably the violinist William Henry Reed (1876-1942). Elgar-Payne's work premiered on February 15, 1998 at the London Royal Albert Hall with the BBC Orchestra conducted by Andrew Davis [translator's note].
- 48 See earlier notes 1 and 23. I have also seen live performances of the ballet by the Paris Opéra Ballet, Kirov Ballet and Birmingham Royal Ballet, and a Birmingham Royal Ballet company video.
- 49 Igor Stravinsky, *The Rite of Spring...*, p. 36.
- 50 Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime...*, p. 168.
- 51 Pierre Boulez, *Stravinsky Remains*, pp. 94-103. in *Stocktakings from an Apprenticeship*, collected and presented by Paule Thévenin, translated from the French by Stephen Walsh, and with an introduction by Robert Piencikowski, Oxford-New York, Clarendon Press-Oxford University Press, 1991, pp. 94-103.
- 52 Peter Hill, *Stravinsky: 'The Rite of Spring'*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 87-88.
- 53 For an alternative view of the *Danse sacrée* as choreography and performance, see Tamara Levitz, *The Chosen One's Choice*, in Andrew

- Dell'Antonio, ed., *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 2004, pp. 70-108.
- 54 A few additional steps break up the long notes in *Cercles mystérieux des adolescentes*, but the general effect is of matching music and dance rhythm patterns.
- 55 Jacques Rivière, *Le Sacre du printemps...*, pp. 42-48.
- 56 *Interview with Stravinsky*, "The Observer", (July 3, 1921), in François Lesure, *Igor Stravinsky...*, p. 77. See also Michel Georges-Michel, *Les deux...*, p. 53.
- 57 "The fault lay in the parallelism of the music and the movements, in their lack of play, of counterpoint. Here we had the proof that the same chord often repeated tires the ear less than the frequent repetition of the same gesture tires the eye". Jean Cocteau, *Le Sacre du printemps*, in Minna Lederman, ed., *Stravinsky in the Theatre* [1949], New York, Da Capo Press, 1975, p. 18, trans. Louise Varèse from *Le Coq et L'Arlequin*, Paris, Editions de la Sirène, 1918.
- 58 André Levinson, *Nijinsky's Ballets: Le Sacre du printemps, Jeux*, in *Ballet Old and New* [1918], trans. from the Russian by Susan Cook Summer, New York, Dance Horizons, 1982, p. 55.
- 59 Bronislava Nijinska, *Early Memoirs...*, p. 450.
- 60 Walter Archibald Propert, *The Russian Ballet in Western Europe, 1909-1920*, London, Bodley Head, 1921, p. 79.
- 61 Henry Cope Colles, *The Fusion of Music and Dancing: Le Sacre du Printemps*, "The Times", (July 16, 1913), in François Lesure, *Igor Stravinsky...*, p. 67. On the point of 'matching' orchestration, see also Cyril Beaumont, *Bookseller at the Ballet: Memoirs 1891 to 1929*, London, C.W. Beaumont, 1975, p. 137.
- 62 "When will people realise that Dalcroze students receive a special 'metrical' training? Their aim is to find the strong beats hiding in the melodic underbrush. What good can this do for dancers who have been instructed to visualise modern rhythms that actually contradict the bar-line and will soon want to get rid of it?" Emile Vuillermoz, *La Saison russe au Théâtre des Champs-Élysées*, "S.I.M.", June 15, 1913, p. 56.
- 63 Henry Cope Colles, *The Fusion...*, The feature of choral groups in counterpoint is also mentioned by Beaumont, *Bookseller...*, p. 137.
- 64 I first discussed the piano score and its relation to the *Sacre* reconstruction in a seminar at the Paul Sacher Stiftung: *Writings on Stravinsky's Rite: Choreographic Tales from a Rehearsal Score*, December 11, 2001.
- 65 Igor Stravinsky, *The Rite of Spring...*, pp. 35-36.
- 66 Correspondence between Stravinsky and Rufina Ampenoff at Boosey&Hawkes indicates that the score was to be sent airmail to Stravinsky (June 14, 1967) and the final draft of the annotations was received July 24 (PSS B&H correspondence). The notes were translated into French and German, for foreign-language editions of the *Sacre* sketches. For a discussion of Stravinsky's state of health, see Stephen Walsh, *Igor Stravinsky...*, pp. 531-532. For details of Craft's activity at this time, see Robert Craft, ed. *Dearest Bubushkin: The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky, 1921-1954, with Excerpts from Vera Stravinsky's Diaries, 1922-1971*, trans. Lucia Davidova, London, Thames and Hudson, 1985, p. 223.
- 67 Igor Stravinsky, *The Rite of Spring...*, p. 35.
- 68 I am indebted to Margarita Mazo, the distinguished *Noces* specialist who is well-acquainted with Stravinsky's writing from this period, for sharing her view on the hand-writing in this score.
- 69 Igor Stravinsky, *The Rite of Spring...*, p. 35.
- 70 Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime...*, pp. 173-174.
- 71 Ead., *Puzzles chorégraphiques...*, p. 67.
- 72 Igor Stravinsky, *The Rite of Spring...*, p. 38.
- 73 Louis Cyr, 'Le Sacre du printemps': *petite histoire d'une grande partition*, in François Lesure, ed., *Stravinsky: études et témoignages*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1982, p. 114. Cyr took the date from the Editions Russes catalogue of this period which gives exact dates of publication.
- 74 Bronislava Nijinska, *Early Memoirs*, p. 449. The November 1912 date that Nijinska gives for the *Danse sacrée* choreography is under dispute. See Tamara Levitz, *The Chosen...* p. 103, note 55. However, the differences of opinion do not alter my argument.
- 75 Telegram from Nijinsky to Stravinsky, March 23, 1913, Paul Sacher Stiftung, Nijinsky correspondence. I am grateful to Dorinda Offord and Maria Ratanova for helping me with the translation from the Russian. It seems highly unlikely that Stravinsky's 'directives' would have been transferred on to the piano score from some other earlier source, because of the effort involved and too because of the mixture of writing styles and confusions still evident in the piano score.
- 76 "Massine does not follow the music note by note or bar by bar. Quite the contrary, he battles against the metre, but keeps exactly to the rhythm. I will give you an example. Here is one bar of four, then one of five beats: Massine might make his dancers do three threes, which corresponds and adds up to exactly the same total, but goes better under the music than a note-by-note transference, which was the fault of the old choreography. And he starts up this battle, this slowing down or quickening, whether for two or twenty bars, but always falls back into accord with the section as a whole." Stravinsky quoted in Michel Georges-Michel, *Les deux...* p. 53 (author's translation).
- 77 Leonid Massine quoted in Barry Hyams, *Dance: Another Spring for Stravinsky's Revolutionary Rite*, "The Los Angeles Times", (May 29, 1977), p. 66.
- 78 Léonide Massine, *My Life in Ballet*, eds. Phyllis Hartnoll and Robert Rubens, London, Macmillan, 1968, p. 152.
- 79 Igor Stravinsky, *An Autobiography...*, p. 92.
- 80 Léonide Massine, *On Choreography and a New School of Dancing*, "Drama", 1/3 (1919), p. 70.
- 81 Boris Kochno, *Diaghilev and the Ballets Russes*, trans. Adrienne Foulke, New York & Evanston, Harper & Row, 1970, p. 138.
- 82 "Whereas his dancers were tormented by rhythm, Massine's had such a relaxed relationship to the measure that it too often felt as if there was no metre at all" [author's translation]. André Levinson, *Les deux Sacres*, (June 5, 1922), in Id., *La Danse au théâtre: esthétique et actualité mêlées*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1924, p. 57.
- 83 Serge L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet, 1909-1929* [1953], London, Penguin, 1960, p. 71.
- 84 Léonide Massine, *Le Sacre du printemps*, videorecording from silent rehearsal film, La Scala, Milan, 1948, housed in the Jerome Robbins Dance Division of the New York Public Library for the Performing Arts. I saw live performances of the Ballet de L'Opéra National de Bordeaux production of Massine's *Sacre*, March 28 and 29, 2007. Ballet master Eric Quilleré and Chosen One Emmuelle Grizot offered valuable information about rhythmic structure in interview, March 29, 2007.
- 85 I am grateful to Susanna Della Pietra for providing me with the annotated copy of the *Danse de la terre* and *Danse sacrée* from Mas-

sine's orchestral score (used for the 1973 revival).

- 86 Shelley Berg, *Le Sacre du printemps: Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988, p. 81; Susanna Della Pietra informed me that Massine choreographed a new *Danse de la terre* and made small changes in *Rondes printanières* for the 1973 revival: email communications, May 18 and June 8, 2006.
- 87 Lydia Sokolova, *Dancing for Diaghilev*, ed. Richard Buckle, San Francisco, Mercury House, 1960, p. 160.
- 88 *Ibid.*, p. 43.
- 89 Nicholas Cook, *Analysing Multimedia*, Oxford, Oxford University Press, 1998, Chapter 5 [on the *Sacre* sequence in Disney's *Fantasia*, pp. 174-214]; Jann Pasler, *The Choreography for The Rite of Spring: Stravinsky's Visualization of Music*, "Dance Magazine", 55 (April 1981), pp. 66-69; Volker Scherliess, *Igor Stravinsky: Le Sacre du printemps*, Munich, Wilhelm Fink, 1982, pp. 30-31; Shelley Berg, *Le Sacre du printemps...*, pp. 5-62.
- 90 Francis Sparshott, *The Big Questions* panel, chaired by Sally Banes at *The Rite of Spring at Seventy-Five*, Dance Critics Association and Dance Collection Conference, New York Public Library for the Performing Arts, Lincoln Centre, 1987.
- 91 Interview with Xavier Le Roy, November 25, 2007.

Rewriting History: Fokine, Diaghilev, and the New Russian Ballet

Tim Scholl

Choreographers are famously reluctant to describe their work in words – to ‘reduce’ their compositions to written or verbal descriptions – and relatively few leave memoirs. Bournonville furnishes a famous exception to that general rule, but Bournonville was part of Denmark’s so-called ‘Golden Age,’ and his association with Copenhagen artistic luminaries such as Hans Christian Andersen led him to view his own role as something more than an arranger of dances.

Like Bournonville, Michel Fokine was a life-long polemicist, and like his Danish predecessor (and Noverre before him), Fokine campaigned for an expressive ballet, a style of dance that offered more than bald academic technique and virtuosity for its own sake. Yet despite a lifetime of writing, only Fokine’s first and last writings are widely known: the two early manifestos that set out Fokine’s views on ballet reform, still widely cited, and the memoirs published in Russian and English in the early 1960s.

Like other dancers and choreographers of the Russian Imperial Ballet, Fokine gave interviews to the press early in his career, but the choreographer’s first writings are quite distinct from those. His first essay appeared in London’s “Times” on June 6, 1914. Written as an open letter to the editor, it is the source of the dance innovator’s famed Five Principles. And like several of Fokine’s early newspaper interviews in Russia, its tone is defensive: careful to define his own works as ‘new ballet’ (a term the choreographer would use throughout his writings on dance) and to distance his chore-

ography from that of Isadora Duncan, whose ‘free’ dances represented the only alternative to the ‘old’ academic ballet in Russia at the time. *The New Ballet*, published in St. Petersburg in the first issue of “Argus” of 1916, expands on many of the issues raised in the “Times” article (ballet routine, pantomime) and critiques some of the ‘old’ ballet’s cardinal principles such as turn-out, pointe work, and the basic positions.¹

Fokine’s last writings appeared two decades after his death in 1942. In the early 1950s, his son Vitale donated a large portion of his father’s archive to the Lunacharsky State Theater Library in Leningrad, where an editorial team led by Yuri Slonimsky produced the Soviet version of Fokine’s memoirs, titled *Protiv techeniya* (*Against the Current*), which appeared in 1962.² That edition includes over 200 pages of essays, interviews, and letters from the archive, with substantive commentary.³ The English translation of Fokine’s memoirs appeared one year earlier as *Fokine. Memoirs of a Ballet Master*. Vitale Fokine translated the text, which Anatole Chujoy edited. Vitale also contributed portions of the text, especially near the end of the volume, where they are interspersed with his father’s writings to provide context or continuity. The attempts to render Michel Fokine’s incomplete text more whole result, unfortunately, in a confusion of narrative voice and verge on ventriloquism.

Yet Fokine’s writings from 1914 until 1940, when the choreographer began an unfinished chapter on Diaghilev for his memoirs, remain remarkably consistent. Throughout his life,

the choreographer was intent on establishing and maintaining his position as the innovator and theoretician of what he termed ‘the new Russian ballet.’ Fokine’s interest in choreographers’ rights sharpened in the 1920s, when unapproved versions of his ballets began to proliferate, and becomes a central focus of his 1940 draft of the Diagilev chapter. A third focus of Fokine’s writing concerns modern or ‘free’ dance, from Duncan and Dalcroze to Wigman and Graham. Fokine’s mostly unpublished writing campaign against contemporary dance is the subject for another article. Because the choreographer’s view of his own role in the development of twentieth-century ballet is so clearly articulated in his writings, this essay will focus on Fokine’s writings on his role in the creation of what became better known under a term he despised: the ‘Diagilev’ ballet.

The idea of a ‘new’ ballet began to take shape in Russia in the years of Fokine’s greatest innovation, though the term and the concept were borrowed from the dramatic theater, whose greatest phase of innovation in Russia was well under way by the time Fokine began to choreograph. Anton Chekhov’s *Seagull* premiered in 1898 and quickly became the signature production of Stanislavsky’s Moscow Art Theater, even as a wave of symbolist dramaturgy and stagings flourished in opposition to the Art Theater’s naturalism. An influential collection of essays on the new theater appeared in 1908. *Teatr, kniga o novom teatre (Theater. A Book on the New Theater)* included contributions from Diagilev’s *World of Art* associate Alexandre Benois, leading symbolist writers Andrey Bely, Valery Bryusov, and Fyodr Sologub, theater director Vsevolod Meyerhold, and the future Soviet Commissar of Enlightenment, Anatoly Lunacharsky. Some of the articles had appeared in other venues, including Bryusov’s 1902 critique of Stanislavsky’s naturalism, *Nenuzhnaya pravda (Unnecessary Truth)*. Yet the collection and the variety of contributors suggest the significance and breadth of the new wave of theatrical theory and practice in the first years of the twentieth century in Russia.⁴

Fokine uses the term ‘new ballet’ in both his programmatic essays to the London “Times” and to St. Petersburg’s “Argus”, though the term never gained wide usage in Russia, in part because the Fokine works most associated with the break from Marius Petipa’s ‘old’ ballet were performed far more frequently in Western Europe than in Russia or pro-

duced there years after their initial successes abroad. When the term is employed, the new ballet is typically defined in opposition to the old, much as André Levinson used the term in the title of his 1918 collection of reviews and essays, *Staryi i novyj balet (The Old and New Ballet)*.⁵ In his introduction to the volume, dated February 1917, Levinson writes of “new departures in dance reform”, stating that “I have in mind primarily the work of the ballet masters Fokine and Nijinsky as well as Isadora Duncan’s remarkable achievements”.⁶ The inclusion of Nijinsky and Duncan in that grouping would be a source of irritation for Fokine throughout his life.

Anxieties of Influence

Fokine’s writings display remarkable consistency in one particular aspect: the anxiety of influence expressed vis-à-vis other choreographers. The ‘new’ ballet was an attempt to mark the innovations in Fokine’s ballets as distinct from Petipa after all, though Isadora Duncan represented the greater and more timely threat to Fokine’s reputation. Her first performances in Russia late in 1904 occurred only months before the premiere of Fokine’s first ballet in April 1905, and the Greek theme Fokine’s *Atis i Galateya (Acis and Galatea)* naturally led many to note Isadora’s influence on the budding choreographer. Benois would later recall: “Isadora’s dances made a deep impression on me (and on very many people, including our future close associate, M. M. Fokine)”.⁷

Fokine never recovered from the sting: in 1942, the year of Fokine’s death, the choreographer wrote Mikhail Borisoglebsky, the editor of the enormous two-volume *Materialy po istorii russkogo baleta (Materials for a History of the Russian Ballet)*,⁸ a reference work containing the biographies of no less than 2,000 Russian dancers, to ask why the author hadn’t discussed Fokine’s role in the founding of the new ballet:

In your book I saw no mention of my project to reform the ballet, which I set forth in the form of a forward to the libretto of my ballet *Daphnis and Chloe*. The libretto and my project of reform were sent to Teliakovsky. If you didn’t come across this document in Teliakovsky’s personal papers, then it should be in the ‘Fokine’ file.⁹

As Vera Krassovskaya noted in *Russky baletny teatr nachala XX veka (Russian Ballet Theater in the First Half of the Twentieth Century)*, the document was never found, and Krassovskaya suggests a plausible explanation: “Fokine backdated his sce-

nario to 1904 in order to show his independence from Duncan”.¹⁰ Krassovskaya’s evidence for this supposition is Fokine’s admission, after the première of *Acis* in 1905, that “until then it hadn’t occurred to me that I might have some ability in this area [choreography]”.¹¹

Much as Fokine’s project of reform is missing from the archives, a prominent name in Russian ballet reform is likewise absent from Fokine’s memoirs, essays, and published correspondence. Aleksandr Gorsky’s naturalistic production of *Don Quixote* was transferred from the Bolshoi Theater to St. Petersburg’s Maryinsky Ballet in 1902, replacing the traditional production by Marius Petipa, while the aging choreographer still nominally served as the theater’s head balletmaster. Yet Fokine makes no mention of Gorsky, whose attempts to reform the ballet were equally innovative, though less well known, than Fokine’s own.¹²

As Fokine makes abundantly clear in a number of his writings, the foundation of his new ballet was laid in St. Petersburg, before his association with Diaghilev. Still, the choreographer’s recollections of the origins of his new ballet challenge the usual narratives. From an undated letter to Cyril Beaumont, as the latter was preparing *Michel Fokine and His Ballets* (1935):

The association of visual artists with the ballet world is a very important question in the history of the Russian new ballet. Many think that Diaghilev played an important role here, but I maintain it isn’t true. Here is how it happened: I became acquainted with Benois. He invited me to his place when the artists gathered there.¹³

Fokine’s association with Alexandre Benois resulted in the preliminary and final versions of *Le Pavillon d’Armide*, the ballet that opened the 1909 Paris season. *Ozhivlennyj gobelen* (*The Animated Gobelin*) was staged for a Imperial Theater School performance on the Maryinsky stage in April 1907; *Pavillon Armidy* produced as (*Le Pavillon d’Armide* for Paris in 1908) was produced by the Imperial Theaters in November of that year, also for the Maryinsky stage. *Shopiniana* (*Chopiniana*), 1907, went through a similar process of revision; the second version of the ballet, known in the West as *Les Sylphides*, premiered on the stage of the Maryinsky Theater in 1908. *Egipetskie nochi* (*Egyptian Nights*, rechristened *Cleopatra* by Diaghilev) likewise premiered in the Maryinsky in 1908.

In his memoirs, Fokine writes of Benois’ interest in both *Chopiniana* and *Egyptian Nights* and the advice Benois gave the choreographer on the production of the latter.¹⁴ More to the point: “after the production of *Armide* and with the frequent visits of Benois and his circle, their absorption with the ballet began to spread”.¹⁵ In the conclusion of his *Vospominaniia o balete* (*Reminiscences of the Ballet*)¹⁶ Benois supports Fokine’s assertion: “It’s no surprise that the conception of the ‘new’ ballet (that which later took the form of the so-called Ballets Russes) didn’t occur at all in the sphere of the professional ballet, but in a circle of artists”.¹⁷

Nonetheless, Benois’ involvement with ballet predates his acquaintance with Fokine by almost two decades. Like several other members of the “World of Art” group, he dated his fascination with the ballet to the 1890 production of *Sleeping Beauty*.¹⁸ In 1901, Benois became scenic director of the Maryinsky Theater, the reconstruction of which his architect grandfather, Alberto Cavos, had supervised in 1860. If Fokine’s claim of attracting artists, including Benois, to the ballet rings somewhat hollow, work on *Pavillon* did bring Benois to the production side of the ballet:

I first came into contact with the ballet I adored in my youth, and I increasingly appreciated this very special world and its very particular people, who didn’t resemble either opera singers or actors. The ballet dancers really are molded from some other clay. They have their own completely unique psychology and upbringing.¹⁹

Fokine thus styles himself a prime mover not only in the creation of the new ballet, but also in what would become Diaghilev’s Ballets Russes, and he does so by turning the usual narrative on its head: customarily, the history of the birth of the Diaghilev ballet follows the impresario’s work with in the Imperial Theaters, his involvement with the “World of Art” artists, including Benois and Bakst, and the gradual turn from the “Mir iskusstva” (World of Art) journal and art exhibits to the export of music, and then opera and dance to the West.²⁰ Yet in his memoirs, Fokine pretends to be rather unaware of Diaghilev’s role in the “World of Art” group, an ironic omission given both his and Benois’ assertions that painters were central to the new ballet’s conception and that the painters mentioned by Fokine were core members of the “World of Art” group.

More provocatively, Fokine reports that it was Benois who had begun “to think of the idea of a Russian ballet in Europe”.²¹ While Benois may well have had the idea to export Russian ballet, Fokine places this moment chronologically after his November 1907 production of *Pavillon d’Armide*, when Diaghilev had already presented his concerts of Russian music in Paris and when the impresario was certainly thinking ahead to his 1908 production of *Boris Godunov* at the Paris Opera, the immediate precursor to the 1909 opera and ballet season.²² Benois takes no responsibility for the idea to export Russian ballet in his memoirs. His recollection of an exchange with Diaghilev following the Imperial Theater première of *Pavillon d’Armide* suggests otherwise:

The best reward for all my work and suffering was when Sergei Diaghilev made his way through the crowded throng leaving the vestibule of the theater, began to smother me in embraces, and with great excitement shouted: “This is what we need to take abroad!”²³

Fokine’s relationship with Benois becomes even more complicated upon close reading of several of both men’s texts. In his memoirs, Fokine describes an encounter with a formidable Petersburg balletomane, Full State Councillor Nikolai Mikhailovich Bezobrazov. As Fokine was preparing his ballet *Eunice* (1907), Bezobrazov approached the young choreographer to urge him “not to begin so radically, not to break all the set regulations of the ballet”.²⁴ That conversation is probably one source for the ‘dialogue’ Fokine wrote for publication in the Soviet Union in 1922: *Gde pravda baleta? Staryi baletoman i nachiyushchii baletmeister, “dialog” M. M. Fokina (Where is the Ballet’s Truth? An Old Balletomane and a Beginning Choreographer, a ‘Dialogue’ by M. M. Fokine)*.²⁵ The dialogue is scarcely remarkable in light of earlier Fokine writings, mostly arguing for expressiveness in dance in the new-ballet terms Fokine had articulated earlier. The conversational form of the essay is more revealing.

Benois’ contribution to the 1908 volume *Teatr, kniga o novom teatre (Theater, a Book on the New Theater)* is also written as a dialogue.²⁶ *Beseda o balete (A Conversation about the Ballet)* is styled as a conversation between a balletomane and an artist. Naturally, the artist advances the more progressive views. The conversation ranges over a variety of topics germane to the innovations in Russian theater of the day: the

Gesamtkunstwerk, the conventionalized theater, as well as questions pertaining more specifically to the dance, such as the role of narrative in the ballet, costume reform, and Duncan’s impact on the development of Russian ballet. (The discussion of the possibility of a private ballet is prescient, given that Diaghilev would export Russian ballets to Paris the following year).²⁷ More surprising are a number of statements that foreshadow Fokine’s manifestos: “All these turns and pointes should walk off into legend...we need to find a new style”. “Obviously, the costume depends on the subject”. “You can’t establish one type of dancing costume for Giselle and Ludmila and Manon and Alceste”.²⁸ In short, some points of Benois’ essay anticipate the main theme of Fokine’s reforms: that the components of the work (dance steps, gesture, scenery and costumes) be appropriate to the time and place depicted.

While Fokine obviously developed these principles over the next 6-8 years, his debt to Benois becomes obvious upon close reading of both men’s writings. Yet when recounting the events of those years to Cyril Beaumont as Beaumont was writing his 1935 *Michel Fokine and His Ballets*, Fokine downplays Benois’ role in the creation of their greatest collaboration: *Petrushka*. “He and I generally spoke little about the production of *Petrushka*. I was given the music and a very short indications of the plot”.²⁹

Fokine and His Legacy

Questions of legacy are as central to Fokine’s writings as questions of influence, one reason that Diaghilev and the so-called ‘Diaghilev ballet’ figure so prominently in the later writings. Two draft versions of a chapter Fokine began for *Against the Current* are combined in the Soviet volume as *O Diaghileve (On Diaghilev)*. They occupy eighteen pages.³⁰ Fokine began his draft of the chapter on Diaghilev late in March, 1940.³¹ The main line of his argument revisits a conversation Arnold Haskell conducted with Fokine in 1934 and included in Haskell’s *Balletomania*:

ALH: How far was Diaghileff creative?

Fokine: As far as I can see, not at all... He was a genius as a propagandist for art, and as a business man. He was something more besides... I cannot remember one single choreographic idea that came from him. Cocteau, Vaudoyer, Benois, all gave ideas, but never Diaghileff. I had created before he ever came on the scene. The whole idea of the one-act ballet, and the other reforms that made

the enterprise possible, were already accomplished. Before I joined him I had already composed *Carnaval*, *Les Sylphides*, *Cleopatra*, and *Le Pavillon d'Armide*, the ballets that established the first big triumphs.³²

Fokine returns to this theme in *On Diagilev*: “If someone had asked me at the end of my work in Diagilev’s enterprise ‘What are his views on the ballet? What are his ideals in art?’ I couldn’t have answered the question”.³³ In the same draft, Fokine vents his frustration with another of the legends spun posthumously around Diagilev:

I have an article from a newspaper signed by Diagilev where it says that the idea of one-act ballets belongs to him. The shift of the ballet performance to a series of one-act ballets, stylistically whole and separate from each other that would take up a whole evening, replacing the grand ballets, and that would include a variety of different styles united in one work – this was one of the ideas for ballet reform that I put forward and implemented in St. Petersburg long before the meeting with Diagilev.³⁴

Certainly, many of Diagilev’s associates shared Fokine’s frustrations with the impresario: Diagilev’s frequent inability to pay probably first among them. Yet in Fokine’s later writings, Fokine directs much of his wrath at the choreographers who replaced him in the Diagilev enterprise, especially Nijinsky. In those polemics, Fokine decries not only his successor’s choreography, but also the scandalous atmosphere that surrounded Diagilev and his company. In *Chto proizoshlo v balete za poslednie dvadtsat’ pyat’ let?* (*What Happened in the Ballet over the Past 25 Years*), printed in the New York Russian-language newspaper “Novoe russkoe slovo” (14 April 1935), Fokine contrasts Petipa’s “healthy, beautiful art” to the “unintelligible, perverted ballets of the latest “modernism”.³⁵ A performance of *Aurora’s Wedding* inspired Fokine to take out his pen – an ironic homage to Petipa, the father of the ‘old’ ballet that Fokine, even in later writings, continues to lambaste.

But for Fokine in 1935, Petipa possessed “exquisite taste... His art wasn’t rotten. It was bright and healthy and glorified the body’s beauty and spoke of normal love. (In Petipa I don’t recall any of the sexual perversion so prized in the latest choreography)”.³⁶ Not surprisingly, Fokine dates the beginning of the ballet’s ruin in “the vile scandalous gesture in the finale

of the ballet *Afternoon of a Faun*”, the work that, for Fokine, inaugurated the Diagilev ballet’s “taste of pornographic invention... sexual perversion ... all sorts of love triangles and homosexual delights”.³⁷ *Faun* was, after all, Nijinsky’s first choreography for Diagilev, and Fokine remained convinced that Diagilev’s infatuation with Nijinsky and the novelty of his *Faun* led the impresario to sabotage Fokine’s own Greek ballet of the same season, *Daphnis and Chloe*.³⁸

In a 1940 letter to Borisoglebsky Fokine speaks even more candidly. In making his recommendations of the various recent books on the Ballets Russes, Fokine writes:

I would recommend Lifar’s *Diagilev*.³⁹ Of course the book wasn’t written by Lifar, but by a ghostwriter. It’s easy to distinguish between the boastful, stupid scribbling of Lifar ‘himself’ in the book and the pages written by the experienced writer, who is nonetheless in the dark concerning the ballet. The authors lie a lot, and both work together to glorify Diagilev, destroy Fokine, etc., but the book has interesting documentation and the psychology of the ‘Diagilevians’ is striking... In general, the book is remarkably characteristic of the filth in which the company bathed’.⁴⁰

Fokine returns to the theme of favoritism (referring obviously to Diagilev’s tendency to bed his post-Fokine protégés) repeatedly in the later writings, though his utter exasperation on the appearance of Lifar’s *La Danse. Les grands courants de la danse académique* (1938)⁴¹ reveals something bordering on empathy for Diagilev:

I call Lifar a novelist because he wrote a novel, not a history – a novel in bad taste and with dreadful exaggerations, whose goal is to enthrall, to captivate the reader, whose theme is perverted, unnatural love. This cheap, scabrous novel is completely unnecessary, either for the history of the ballet or for asserting Diagilev’s significance for art...⁴²

Fokine’s polemic with Diagilev and the Diagilev enterprise focuses primarily on asserting his own independence from Diagilev, repeatedly reminding the reader that some of his own most innovative and influential works (*Pavillon d'Armide*, *Les Sylphides*, *Carnaval*) were created before the Diagilev seasons and were purchased by Diagilev for performance abroad. That Diagilev continued to perform and profit from the early Fokine works only added insult to the injury.

As the tribute to the Petipa ballet mentioned above might indicate, Fokine's stance toward the old ballet softened somewhat in his post-Diaghilev and post-Soviet career – a time when it seemed that Fokine would begin work with other 'imperial' ballets. Fokine was to stage *Petrushka* for the Royal Ballet in Stockholm in 1918, but reached that city too late, owing to travel difficulties and Civil War in Russia. While in Stockholm, he wrote another dialogue with himself on the old and new ballet, *Berech' staroe, sozdavat' novoe* (*Preserve the Old, Create the New*).⁴³ Events in revolutionary Petrograd made questions of the old repertory more timely than ever, and Fokine made his feelings regarding the Petersburg ballet's legacy and future clear: "The ballet should carefully preserve the old, the past, and independently of it, create something new and genuine".⁴⁴ His chief complaint was that those 'preserving' Petipa's work were nonetheless making changes to the old ballets. A draft version of the Stockholm dialogue clarifies his position:

Suddenly you, the representative of the new in ballet, are leaving the old in place. – I stand for what possesses a sense of beauty, and the 'new' or the 'old' are all the same for me: a Parthenon frieze is very old, but it is much dearer to me than much of what is 'new'... and what especially worries me in the history of dance is the recent incursion of acrobatics, sport, lifeless gesticulation, and puppet-like dancing.⁴⁵

If Fokine's attitude toward the legacy of the past now bordered on strict preservationism, the choreographer remained faithful to his earlier principles concerning the appropriateness of style, steps, and gesture in the new dance.

In the Paris journal "Excelsior" (19 December 1933) Fokine expressed concern that the puppet movements in *Petrushka* were being combined with classical steps and poses. He regards this combination – properly – as a grotesque, and states that it must only be used for specific purposes and effects.⁴⁶ Worse, Fokine began to see the origins of other choreographers' innovations in his own works:

L'Après-midi d'un Faune was purely un succès de scandale, later becoming un succès de snobisme. It is fundamentally a work of no importance. Nijinsky's own role with its oblique movement is lifted straight out of the bacchanal from *Tannhäuser*, which I arranged for Karsavina and him. The same archaic poses, only he substitut-

ed for the final embrace the act of onanism which I find most displeasing.⁴⁷

Fokine's elaborates on Nijinsky's thefts from his 1910 staging of the Venusberg scene in the *Daphnis and Chloe* chapter of his memoirs, but the notion of 'flattening' the dancing stage and the use of oblique gesture was scarcely original to Fokine: photos of Vsevolod Meyerhold's 1906 production of Maeterlinck's *Sister Beatrice* for Vera Komissarzheskaya's theater in St. Petersburg show the actors arranged, bas-relief style on a shallow stage in flattened poses.

The picture of Fokine that emerges from some thirty years of writings reveals a choreographer determined to establish and maintain his role as the creator of the Russian new ballet. Irritated by the term 'Diaghilev ballet,' where he thought 'Fokine ballet' would be more appropriate, the choreographer never relented in his campaign to discredit Diaghilev's alleged creativity and cast him as an entrepreneur, a publicity man, or a cunning businessman (ironic, given Diaghilev's record of paying his collaborators and dancers: Diaghilev's status as a 'non-creative' type is repeatedly underscored, thus distinguishing Diaghilev from Fokine and the visual artists, and especially Benois, whose role in the creation of the 'Fokine ballet' the choreographer continued to venerate – even to the point of suggesting that Benois was the real genius and instigator of what became known as Diaghilev's Ballets Russes.

Fokine never stopped making ballets, and the theme one of his last began to merge with the motifs of the later writings. Vitale Fokine maintains that one late work consumed his father for several years. From the summer of 1937, when the Fokines met the Rachmaninovs in Switzerland, the choreographer became engrossed in a ballet on the subject of Paganini:

As father studied the history of Paganini's life, he discovered a clear parallel between his own destiny and that of the great musician. The more he read, the more he saw the similarity in an allegorical sense.

Acclaimed for his virtuosity by his admiring public, Paganini was faced with the hatred of his enemies, who attributed his consummate technique to the supernatural aid of the Devil himself: while his jealous competitors were trying to imitate his style, music critics were endeavoring to find faults, and gossip and the double-faced lies plagued him without end.

Father looked back on his long life in the theater. He had revolutionized the art of ballet, he had by then created nearly eighty ballets. And yet no choreographer had ever been so victimized by plagiarism, encroachment, or plain thievery.⁴⁸

His ballets had been staged all over the world, for the most part without his consent. His friends and enemies – or even strangers – would either completely forget to mention his name as the choreographer of a ballet of his, or would bill it as ‘after Fokine,’ or would claim his works as their own. Critics and writers would write articles or even books attributing a whole series of reforms, innovations, and the creation of ballets to others.

Father had fought back – protested, written articles in magazines and open letters to newspaper editors, and so on. But this situation had taken on such proportions that protests had become futile.⁴⁹

The resulting ballet was set to Rachmaninov’s *Rhapsody on a Theme of Paganini* and produced in 1939 in London. In the ballet, Paganini appears alone under a spotlight, “pale and thin,

his large eyes bespeaking horror and terrible visions. As he begins to play, Gossip, Lies, and Slander run between the rows, followed by Jealousy”.⁵⁰

The bulk of Fokine’s recent writings remained unpublished at the time of *Paganini*’s première, yet the ballet made their recurring themes public. *Paganini* was obviously a deeply personal work, and much as its allegories reflected the central concerns of Fokine’s writings, the ballet’s arch-romantic music and imagery revealed much about the choreographer’s lifelong convictions concerning the new ballet. Although new, *Paganini* was scarcely modern, especially by the late 1930s. And for all the choreographer’s protestations concerning the old ballet – its routine, its steps, its empty smiles – Fokine’s new ballet was more a corrective to the Petipa ballet than a revolution: a rejection of the old ballet’s conventions in the service of greater verisimilitude.⁵¹ Such is the paradox of Michel Fokine’s ‘new Russian ballet’.

- 1 Mikhail Fokin, *Novyj balet* [*The New Ballet*], "Argus", n. 1, 1916, page numbers unavailable. Cyril Beaumont included both these essays in the appendix of his *Michel Fokine & His Ballets*, London, C. W. Beaumont, 1935, pp. 135-43.
- 2 The Harvard Theatre Collection acquired another portion of the Fokine archive in 2003. The Harvard collection pertains mostly to the Fokine's work and career in the US.
- 3 On the subject of choreographers' memoirs, those left by early Soviet choreographers Fyodr Lopukhov (*Shestdesyat' let v baletе* [65 Years in Ballet, *Reminiscences and Notes of a Balletmaster*], Moscow, Iskusstvo, 1966) and Kasian Goleizovsky (Kasian Goleizovskii, *zhizn' i tvorchestvo: stat'i vospominaniia, dokumenty* [Kasian Goleizovsky, *Life and Work, Essays, Reminiscences, and Documents*], Moscow, Vserosiiskoe teatralnoe obshchestvo, 1984) are perhaps best understood as recuperative acts, given the disappearance of much of both men's choreography on Soviet stages by the time their memoirs appeared.
- 4 The swiftness of the reaction against Stanislavsky's naturalism suggests the dynamism of Russian cultural life at the turn of the century. Bryusov's article detailed the shortcomings of Stanislavsky's theater a mere four years after the theater's breakthrough production, Chekhov's *Seagull*, was staged.
- 5 Translated less clumsily into English as *Ballet Old and New* by Susan Cook Summer, New York, Dance Horizons, 1982. Several chapters of that book had appeared earlier: chapters 1-3 of the 1918 volume were published in the journal "Apollon" in 1911 as *O novom baletе* (*On the New Ballet*). The fifth chapter of the book first appeared in the "Ezhegodnik imperatorskikh teatrov" (Annual of the Imperial Theaters) as *O starom i novom baletе* (*On the Old and New Ballet*) in 1913.
- 6 Levinson, *Ballet Old and New*, cit., p. xv.
- 7 Benois, Aleksandr, *Moi vospominaniya* (*My Reminiscences*), ed. D. S. Likhachev, vol. 2, Moscow, Nauka, 1993, p. 410
- 8 Published in two volumes in 1938 and 1939, respectively, by the Leningrad Choreographic School.
- 9 Fokin, Mikhail, *Protiv techeniya. Vospominaniya baletmeistera. Stat'i, pis'ma* (*Against the Current. Memoirs of a Balletmaster. Essays, Correspondence*), Leningrad, Iskusstvo, 1962, p. 547.
- 10 Krasovskaya, Vera Mikhailovna, *Russky baletny teatr nachala xx veka* (*Russian Ballet Theater in the First Half of the Twentieth Century*), Leningrad, Iskusstvo, 1971, p. 164.
- 11 Fokin, Mikhail, *Protiv* cit., p. 164. For more information on Gorsky's reforms, see Scholl, *The Ballet Avant-Garde II: the 'New' Russian and Soviet Dance in the Twentieth Century*, in *The Cambridge Companion to Ballet*, ed. Marion Kant, Cambridge, The Cambridge University Press, 2007, pp. 213-4.
- 12 André Levinson, who, like Akim Volynsky and Lyubov Blok, represented a new generation of 'intellectual' dance writers in early twentieth-century Russia, also omitted Gorsky from his list of dance reformers. This is not entirely surprising, given the bias for the Petersburg ballet in Levinson's day and the relatively low regard in which the Moscow ballet was held, even as Gorsky was pioneering his own ballets reforms in that city. (Gorsky was named balletmaster of the Bolshoi Ballet in 1902.)
- 13 Fokin, Mikhail, *Protiv* cit., p. 495. Fokine mentions Léon Bakst and Nicholas Roerich in this context.
- 14 Idem, *Memoirs of a Ballet Master*, ed. Anatole Chujoy, trans. Vitale Fokine, London, Constable & Co. Ltd, 1961, pp. 121-2.
- 15 Ibidem, p. 120. From Benois' memoirs: "Fokine, who possessed god knows what sort of culture, learned from the work and from contact with our whole group and was completely conscious of the benefit of this apprenticeship, which he confessed to me more than once" (*Moi vospominaniya* cit., p. 463).
- 16 Benois' *Reminiscences of the Ballet* are included in the second volume of the 1993 edition of his memoirs. They were originally serialized in the Parisian journal "Russkie zapiski" (nn. 16-21, April-September 1939).
- 17 Benois, Aleksandr, *Moi vospominaniya*, cit., p. 533. (The emphasis is Benois').
- 18 Benois devotes a chapter of his memoirs to his recollections of the 1890 production of *Spyashchaya krasavica* (*Sleeping Beauty*), (*Moi vospominaniya*, cit., vol. I, 600-6).
- 19 Ibidem, p. 463.
- 20 Accounts of the founding of Savva Mamontov's private opera company in Moscow (in 1885) or the artists' colony at Abramtsevo, in suburban Moscow generally figure into accounts of the privatization of the Russian arts, following years of governmental monopoly.
- 21 Fokine, Michel, *Memoirs*, cit., p. 118.
- 22 Fokine writes that he was contacted regarding the 1909 season in summer 1908 (*Memoirs*, cit., pp. 140-1). Buckle writes that Diagilev was thinking of bringing the Russian ballet to Paris as early as 1906 (Richard Buckle, *Diaghilev*, New York, Atheneum, 1979, p. 119). Diagilev's tours were not the first for dancers of the St. Petersburg ballet, including Anna Pavlova. She was the star of a touring company known as the Imperial Russian Ballet, organized by the Finnish impresario Edvard Fazer. Fazer's group toured the Nordic capitals, Prague, Berlin, Vienna, and Leipzig in the summers of 1908, 1909, and 1910, to considerable acclaim (Johanna Laakkonen, *Canon and Beyond, Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet, 1908-1910*, Helsinki, Finnish Academy of Science and Letters, 2009).
- 23 Fokin, Mikhail, *Protiv*, cit., p. 468.
- 24 Fokine, Michel, *Memoirs*, cit., pp. 96-7.
- 25 Fokin, Mikhail, *Protiv*, cit., pp. 374-7.
- 26 *Teatr, kniga o novom teatre* (*Theater, a Book on the New Theater*), St. Petersburg, Shipovnik, 1908, pp. 95-121. Of the ten essays in the book, Benois' is the only one devoted to dance.
- 27 Benois, Aleksandr, *Beseda o baletе*, in *Teatr*, cit., pp. 115-6. Benois' artist persona also recommends *Daphnis and Chloe* as a potentially brilliant theme for a ballet (Ibidem, p. 114).
- 28 Ibidem, p. 117.
- 29 Fokin, Mikhail, *Protiv*, cit., p. 498. Fokine asked Beaumont to omit information concerning Fokine's falling out with Benois after the production of *Petrushka* (1962, 497). In an article Benois wrote about the production, Fokine was listed last among the work's collaborators. Fokine then gave an interview to a Petrograd newspaper in which he suggested that Benois, realizing that Diagilev was already grooming Nijinsky to take Fokine's place as choreographer, had decided to turn on Fokine (Ibidem, p.497).
- 30 Fokin, Mikhail, *Protiv*, cit., pp. 447-72. The 1961 English translation of the memoirs includes a small portion of these on pages 215-8, at the end of Fokine's chapter on the ballet *Daphnis and Chloe*.
- 31 Fokin, Mikhail, *Protiv*, p. 596.
- 32 Haskell, Arnold, *Balletomania, the Story of an Obsession*, New York, Simon & Schuster, 1934, pp. 132-3. Léonide Massine and George Balanchine, in similar interviews with Haskell,

- concur: both men say that Diaghilev contributed nothing to the choreography of their ballets (Ibidem, pp. 143, 149).
- 33 Fokin, Mikhail, *Protiv*, cit., p. 447.
- 34 Ibidem, p. 462.
- 35 Ibidem, p. 436.
- 36 Ibidem.
- 37 Ibidem, p. 438.
- 38 Fokine, Michel, *Memoirs*, cit., p. 202-3.
- 39 *Diaghilev i s Diaghilevym* (*Diaghilev and with Diaghilev*) first appeared in Paris in 1939, published by the Russian émigré press Dom knigi.
- 40 Fokin, Mikhail, *Protiv*, cit., p. 549-50. By the 1930s, books on Diaghilev and the Ballets Russes began to appear with regularity and Fokine did not hesitate to share his views on them. From a 1935 letter to the dancer Pavel Goncharov in Leningrad: “Do you have the books that have just come out about me in the USSR? One, by Beaumont, is solid but dull, and the other, by Kirstein, is full of nonsense and lies” (1962, p. 526). Fokine obviously refers to Beaumont’s *Michel Fokine and his Ballets* (London: C. W. Beaumont, 1935) and Kirstein’s *Fokine. With an Introduction by Arnold L. Haskell* (London: British-Continental Press Ltd., 1934).
- 41 *La Danse* appeared first in Paris in Russian, then in both France (Paris, Denoël) and England the following year. C. W. Beaumont’s English translation rendered the title as *Ballet, Traditional to Modern* (London, Putnam).
- 42 Fokin, Mikhail, *Protiv*, cit., p. 453, note.
- 43 Ibidem, pp. 370-2.
- 44 Ibidem, p. 372.
- 45 Ibidem, pp. 585-6.
- 46 Ibidem, pp. 425-8.
- 47 Haskell, Arnold, *Balletomania* cit., pp. 130-1.
- 48 Fokine, Michel, *Memoirs*, cit., pp. 281-2.
- 49 Ibidem, p. 282.
- 50 Ibidem, p. 283. George Balanchine’s and Robert Schumann’s *Davidsbündlertänze* (1980), created near the end of the choreographer’s life, bears striking similarities to the Fokine work, including the general theme of the agonized Romantic creator and allegorized critics/Philistines who lurk at the margins of the stage.
- 51 One could argue that the choreographer who came closest to realizing Fokine’s famed Five Principles was Nijinsky. His choreography stretched Fokine’s ideas on ballet reform to their logical extremes.

Elenco alfabetico dei nomi citati

A

- Acocella, Joan
Adam, Adolphe
Addison | Adison, Erroll
Adler, William
Adorno, Theodor W.
Afanas'ev, Aleksandr Nikolaevič
Agostino, Bernardo
Agostino, Louis
Alanova | Allanova, Alisa [Alice Allan]
Alarcón, Pedro Antonio de
Albéniz, Isaac
Alessandro III, zar (Aleksandr Aleksandrovič Romanov)
Alexandra Théodorovna, zarina (Aleksandra Fëdorovna Romanova)
Alexandrova, A.N.
Alexandrow (Maksimil Sergeevič Aleksandrov)
Alexandrow | Alexandroff (Aleksandr Aleksandrov?)
Alexandrowitch (Aleksandr Gormegontovič Aleksandrovič)
Alfonso XIII, re di Spagna (Alfonso XIII di Borbone)
Allegrì, Orest Carlovič
Almada-Negreiros, José de
Alston, Richard
Altchewsky (Ivan Alekseevič Alčevskij)
American Ballet Caravan
American Ballet Theatre
American Ballet, The
Ampenoff, Rufina (Rufina Vsevolovna Ampenova)
Andersen, Hans Christian
Anderson-Ivantsova, Elisabeth (Elisaveta Anderson-Ivancova)
Andreew, Nicolas (Nikolaj Vasiljevič Andrejev)
Andreew, Paul (Pavel Zacharovič Andreev)
Androsov, Nikokaj Nikolaevič
Angel, Morris
Anglada, Aurelio
Anisfel'd, Boris Israilevič
Ansaldo, Giovanni
Ansaldo, Pericle
Ansermet, Ernest
Antoine, André
Antonowa | Antonova, Elena (Elena Antonova)
Apollinaire, Guillaume
Arbós, Enrique Fernández
Archer, Kenneth
Arensky, Anton (Anton Stepanovič Arenskij)
Aristoff, Dimitri (Dmitrij Aristov)
Arnna, Jacques
Arnold, Malcom
Arp, Hans
Asaf'ev, Boris Vladimirovič
Astafieva II (Margot Luck)
Astafieva | Astafiéva, Seraphine, ballerina (principessa Serafina Aleksandrovna Astaf'eva)
Astruc, Gabriel

Atelier Visconti
 Auclair, Mathias
 Augustino
 Auric, Georges
 Avranek, Ulrich (Ul'rich Josifovič Avranekem)

B

Bach, Johann Sebastian
 Badet, Régina (Anne Régina Badet)
 Bakst, Léon (Lev Samoilovič Rozenberg)
 Balakirev, Milij Alekseevič
 Balanchine | Balanchivadse | Balanchin, George (Georgij Melitonovič Balanchivadze)
 Baldina, Alexandra (Aleksandra Vasil'evna Baldina)
 Balilla Pratella, Francesco (Francesco Pratella)
 Balla, Giacomo
 Ballets Kniaeff
 Ballets Russes de Monte Carlo
 Ballets Russes du Colonel De Basil
 Ballets Russes Eltzoﬀ
 Ballets Russes Komarowa
 Ballets Russes Nemtchinova
 Ballets Suédois
 Balletti Romantici Russi | Les Ballets Romantiques
 Balletti Russi Leonidoff
 Baranovitch I (Nadežda Baranovič)
 Baranovitch II (Ljudmila Baranovič)
 Barasch, Ludmila (Ljudmila Pavlovna Baras-Mesakudi-Burns)
 Barasch, Tatiana, ballerina
 Barbacini, Enrico
 Barbier, Georges
 Barbier, Jules
 Barilli, Bruno
 Baronova, Irina Michajlovna
 Barrie, Sir James Matthew
 Barrientos, Marie (Maria Barrientos)
 Bartels, Hans von
 Barthes, Roland
 Baryshnikov, Michail (Michail Nikolaevič Baryšnikov)
 Basil, Wassili de (Vasilij Grigor'evič Voskresenskij)
 Basso, Alberto
 Bastia, Jean
 Bastianelli, Giannotto

Battaggi, Teresa
 Battaglini, Marina
 Battistini, Mattia
 Bauchant, André
 Bausch, Pina
 Bax, sir Arnold
 Beardsley, Aubrey
 Beauharnais, Zina (Zinaida Skobeleva, contessa di Beauharnais, duchessa di Leuchtenberg)
 Beaumarchais, de (Pierre Augustin Caron)
 Beaumont, conte Etienne de
 Beaumont, Cyril W.
 Beecham, Sir Thomas
 Beethoven, Ludwig van
 Béjart, Maurice (Maurice-Jean Berger)
 Belianina, Ira (Irina Grigorjevna Beljankina)
 Belianine, Alexandre (Aleksandr Vasiljevič Beljanin)
 Belij, Andrei (Boris Nikolaevič Bugaev)
 Belina, Stephan (Stefan Belina-Skupiewski)
 Bellenot, Philippe
 Benjamin, Walter
 Bennett, Arnold
 Benois, Alexandre (Aleksandr Nikolaevič Benua, *detto* "Šura")
 Benois, Anna (Anna Karlovna Kind)
 Benois, Nicola (Nikolaj Aleksandrovič Benua)
 Bérard, Christian (*detto* Bébé)
 Bérestowsky, M.A.
 Beretta, Caterina
 Berg, Shelley
 Berlioz, Hector
 Berners, Lord (Gerald Tyrwhitt)
 Beruccini, Armando
 Besnard, Albert
 Bewicke | Bevicke, Hilda
 Bex, Maurice
 Bezobrazov, Nikolaj Michajlovič
 Biber (Evgenija Eduardovna Biber)
 Bidou, Henri
 Bielosselskij, principessa (Elizaveta Nikolajevna Belosel'skaja-Grabbe)
 Bilibine, Ivan (Ivan Jakovlevič Bilibin)
 Bini, Annalisa

- Birlé, Charles
 Bizet, Georges
 Blanche, Jacques-Émile
 Bliss, sir Arthur (Arthur Edward Drummond Bliss)
 Blok, Lubov (Ljubov' Dmitrievna Blok)
 Blum, René
 Blumenfeld, Felix (Feliks Michajlovič Blumenfel'd)
 Blumensthil, conte Emilio
 Blumensthil, conte Paolo
 Bobrov, André
 Boccioni, Umberto
 Böcklin, Arnold
 Bolchakow (Nikolaj Arkadjevič Bolšakov)
 Bolm, Adolf | Rudolf (Adolf Rudolfovič Bol'm)
 Bomberg, David
 Boni, Lidija Nikolaevna
 Boniecka | Bonietska, Janine (Janina Bonetska)
 Bonnard, Pierre
 Bonnefous, Jean-Pierre
 Bordoni, Odoardo Maria
 Boreycha, Mlle
 Boris Vladimirovič Romanov, granduca
 Borisoglebskij, Michail Vasil'evič
 Börnin | Borlin, Jan | Jean
 Borodin, Alexandre (Aleksandr Porfir'evič Borodin)
 Borovsky, Metek
 Botcharov (Aleksandr Il'jč Bočarov?)
 Botkin, Fëdor Vladimirovič
 Botkin, Sergej Dmitrievič
 Botkin, Sergej Sergeevič collezion
 Botticelli, Sandro (Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi)
 Boulez, Pierre
 Bourdieu, Pierre
 Bourman | Burman, Anatol (Anatolij Michajlovič Burman)
 Bragaglia, Anton Giulio
 Brahms, Johannes
 Branitska, Nathalie (Natalija Branickaja)
 Braque, Georges
 Brasseur, Pierre
 Bret, Gustave
 Brian, Marie
 Briand, Aristide
 Brianza, Carlotta (Carolina Brianza)
- Brillarelli, Livia
 Britten, Benjamin (Edward Benjamin Britten, barone Britten of Aldeburgh)
 Brjusov, Valerij Jakovlevič
 Bromney
 Broussan, Leimistin
 Buckle, Richard
 Bulgakov, Madame
 Bulgakov | Boulgakov | Boulgakow, Alexis (Aleksej Dmitrievič Bulgakov)
 Bussotti, Sylvano
- C
- Cachouba | Kachouba (Valentina Ivanovna Kašuba)
 Caffi, Ivan. O.
 Cagli, Bruno
 Cagli, Corrado
 Caiozzi, Denis
 Calvocoressi, Michel (Michel-Dimitri Calvocoressi)
 Cangiullo, Francesco
 Caorsi, Ettore
 Caralli | Karalli, Vera (Vera Alekseevna Caralli)
 Carelli, Emma
 Carmassi, Bruno
 Carrà, Carlo
 Carré, Albert
 Carré, Marguerite
 Carré, Michel
 Casadesus, Robert
 Casella, Alfredo
 Casorati, Felice
 Caterina II, zarina, *detta* La Grande (Ekaterina Alekseevna Romanova)
 Cavo, Alberto
 Cecchetti, Enrico
 Cecchetti, Joséphine (Giuseppina), *née* De Maria
 Čechov, Anton Pavlovič
 Cendrars, Blaise
 Cérés
 Cérésol
 Chabel'ska II | Chabel'skaja II (Galina –Gala- Šabel'skaja)
 Chabel'ska | Chabel'skaia | Chabel'ska I, Maria (Marija Šabel'skaja)

Chabrier, Emmanuel
 Chagall, Marc
 Chaliapine, Féodor | Théodore (Fëdor Ivanovič Šaljapin)
 Chamie, Tatiana (Tat'jana Antonova Šam'e | Šamie)
 Chanel, Coco (Gabrielle Bonheur Chanel)
 Charbey | Charbé, N. (N.B.Šarbe)
 Charbonnier, Pierre
 Charlotte di Monaco, principessa
 Charonow, Basile (Vasilij Semënovič Šaronov)
 Chauve-Souris, Le
 Chélepina (Aleksandra Ivanovna Šelepina)
 Chevallier
 Chevillard, Camille
 Chidlovska (Julija Nikolaeva Sedova/Šidlovskaja?)
 Chiriayeva
 Chopin, Frédéric (Fryderyck Franciszek Chopin)
 Christapson, A.A.
 Christensen, Lew
 Chujoy, Anatole (Anatolij J. Lichtenštejn)
 Cicerone (Marco Tullio Cicerone)
 Cieplinsky, Jan
 Cimarosa, Domenico
 Claudel, Paul
 Clerici, Fabrizio
 Coates, Albert
 Cocteau, Jean
 Coelho, Ruy
 Colette (Sidonie-Gabrielle Colette)
 Collaert, Paul
 Colombo, Fernanda
 Comerio, Luca
 Compagnie des artistes du Ballet Impérial Russe
 Companhia Nacional de Bailado
 Conomarev, Vladimir Ivanovič
 Constantinova (A.P. Konstantinova)
 Conti, Primo
 Cook, Nicholas
 Cooper, Emile (Emil Albertovič Kuper)
 Cope Colles, Henry
 Copland, Aaron
 Coq d'or compagnia di ballo
 Coraly (Jean Coralli)
 Coros y Danzas de España

Cotogni, Antonio
 Couperin, François
 Courrège, Boris
 Covent Garden Russian Ballet
 Coxon | Koxon, Dorothy
 Craft, Robert
 Cristapson | Cristopson
 Cruikshank, George
 Cruikshank, Robert
 Cui, César (Cezar' Antonovič Kjuj)
 Cunningham, Merce

D

D'Amelia, Antonella
 d'Amico, Fedele
 d'Annunzio, Gabriele
 D'Arial, Michel
 D'Atri, Nicola
 D'Orléans, duca
 D'Orléans, principe
 Dagnan Bouveret, Pascal
 Dalbaicin | Dalbaicin | D'Albaicin, Maria (Pepita Garcia Escudero)
 Dalì, Salvador
 Dallapiccola, Luigi
 Damaew, Basile (Vasilij Petrovič Damaev)
 Damaskina
 Daniélou, Jean
 Danilin, Nikolaj Michajlovič
 Danilova, Aleksandra (Aleksandra Donisievna Danilova)
 Dargomjsky (Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij)
 Darrieux, Marcel
 Davidow/Dawydow, Alexandre (Aleksandr Michajlovič Davydov)
 Davis, sir Colin
 Dawidova, Marie (Marija Samojlovna Davydova)
 De Angelis, Nazzareno
 De Brunoff, Jacques
 De Brunoff, Maurice
 de Chirico, Giorgio
 de Grey, Lady (Constance Gwladys Robinson, marchesa di Ripon)
 De La Peña, George

- De Maré, Rolf
 De Mille, Agnes
 De Paolis, Alessio
 de Pisis, Filippo
 De Sabata, Amedeo
 De Sax, Léon Guillot
 De Vecchi, Gino
 De Voltri, Mafalda (Elvira Anna Maria Minarie)
 Debussy, Claude
 Decomb
 Defosse, Henry
 Delacroix, Eugène
 Delaunay, Robert
 Delibes, Léo (Clément Philibert Léo)
 Della Pietra, Susanna
 Dello Joio, Norman
 Demaraist, Jean
 Denham, Serge (Sergej Ivanovič Dokučaev)
 Denis, Maurice
 Depero, Fortunato
 Derain, André
 Desormière, Roger
 Dethomas, Maxine
 Devalois | De-Valois, Nina *in arte* Ninette De Valois (Edris Stannus)
 Devilliers, Catherine (Ekaterina L'vovna Devil'er)
 Di Genova, Giorgio
 Diaghilev | Diaghilew | Diaghileff | de Diaghilew, Serge Pavlovitch (Sergej Pavlovič Djagilev)
 Djagilev, Elena Valer'janovna *née* Panaeva
 Djagilev, Evgenija Nikolaeva, *née* Evreinova
 Djagilev, Ivan Pavlovič Djagilev
 Djagilev, Juri Pavlovič
 Djagilev, Pavel Pavlovič
 Djagilev, Valentin Pavlovič
 Dmitriev, N.A.
 Dobrolubova | Dobroliubova (Marija Sergeevna Dobroljubova)
 Dobrowolska, Aurelia (Avrelija Cecilija Iosifovna Dobrovol'skaja)
 Dolin | Patrikeeff, Anton (Patrick Healey-Kay)
 Domansky, Richard
 Dombrowska | Dombrowska (Stefania Dombrowska)
 Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi)
 Donizetti, Gaetano
 Dorati, Antal
 Doris, M. *lle vedi* Faithful
 Dubois, Gaston
 Dubrovskaja | Doubrovskaja, Felia (Felizata Leont'evna Dlužnevskaja)
 Dukelsky, Wladimir (Vernon Duke)
 Duncan, Isadora
 Dunoyer de Segonzac, André Albert Marie
 Dupré, Jules
- E
- Eagling, Wayne
 Edelfelt, Albert Gustaf Aristides
 Edinska, Irina (Irina Edinskaja)
 Edison, Thomas Alva
 Efimov | Efimow, Nicolas (Nikolaj Pavlovič Efimov)
 Egorova, Lubov (Ljubov Nicolaevna Egorova)
 Ehrenburg, Il'ja Grigor'evič
 Eisenstein, Sergej (Sergej Michajlovič Ejzenštejn)
 Ek, Mats
 Eksteins, Modris
 El Tejero
 Elgar, sir Edward William
 Eliot, Thomas Stearns
 Elizaveta Petrovna Romanova, zarina
 Elman, Mischa (Michail Saulovič El'man)
 Elmoujinsky
 Elpé
 Erler
 Ermolenko, Južina Natalija Stepanova
 Ernst, Fedor (Ernst Fëdor Fëdorovic)
 Ernst, Max
 Estampillo
 Euripide
 Evina, Wanda | Wanda (Evelina Stoll)
 Ezerska (Jadrinka Ezerskij)
- F
- Fabert, Henri
 Faithful, Doris
 Falcone, Francesca

- Falla, Manuel de
 Fauré, Gabriel
 Fazer, Edvard
 Fedorov | Fedorow | Fedoroff (Michail Vasil'evič Fëdorov)
 Fedorova, Alexandra *vedi* Fokina, Aleksandra
 Fedorova, Anna
 Fëdorova | Fedorova I, Olga (Ol'ga Vasil'jevna Fëdorova)
 Fëdorova | Fedorova II, Sophie (Sofija Vasil'jevna Fëdorova)
 Fëdorovsky (Fëdor Fëdorovič Fedorovskij)
 Fëdorovsky
 Fenley, Melissa
 Fernandez Ruiz, Aurora
 Fernandez, Felix (Felix Fernandez Garcia)
 Ferraris, Ines Maria
 Ferrazzi, Ferruccio
 Février, Henry
 Figner, Medea, *née* Medei
 Figner, Nikolaj Nikolaevič
 Filosofov, Dmitrij Vladimirovič
 Filosofov, Vladimir Dmitrevič
 Filosofova, Anna Pavlovna
 Fischinger, Oskar
 Fittelberg | Fitelberg, Gregor (Grzegorz Fitelberg)
 Flament, Edouard
 Flotow, Friedrich von
 Fokina, Vera, *née* Vera Petrovna Antonova,
 Fokina | Fokina II, Alexandra (Aleksandra Aleksandrovna Fëdorova)
 Fokine, Isabelle
 Fokine, Michel (Michail Michajlovič Fokin)
 Fokine, Vitale
 Forestier
 Forges Davanzati, Roberto
 Fornaroli, Cia (Lucia Fornaroli)
 Foucault, Michel
 Fouquet
 Fournéry, Philippe
 Fracci, Carla
 Frajese, Vittorio
 France, Anatole (Jacques François-Anatole Thibault)
 Francillon, Aleth
 Franco, Francisco
 Fraser, Lovat
 Frédériks
 Frohman | Froman, Marguerite (Margarita Petrovna Frohman)
 Frohman | Froman, Max (Maksimilian – Maks- Petrovič Froman)
 Fuller, Loie (Marie-Louise Fuller)
G
 Gabo, Naum (Naum Neemia Pevsner)
 Gabrielita del Garrotin, La
 Gachewska | Gashevska, Anna
 Galilei, Vincenzo
 Galpern, Lasar (Lazar' Gal'pern)
 Ganay, marchesa Martine de Behague, contessa di Béarn
 Garafola, Lynn
 García De Paredes, Elena
 Garcia, Enrico
 Garden, Mary
 Gasco, Alberto
 Gatti, Guido Maggiorino
 Gauguin, Paul
 Gavrilov | Gavrilow | Gawrilov, Alexandre (Aleksandr V. Gavrilov)
 Gélot
 Georges-Michel, Michel
 Gerdt, Pavel Andreevič
 Gergiev, Valery (Valeij Abisalovič Gergiev)
 Gerhard, Roberto
 Gérôme, Jean-Léon
 Gevergeyeva | Geva, Tamara (Tamara Leonidovna Ževeržeeva)
 Gheltzer, Ekaterina (Ekaterina Vasil'evna Gel'cer)
 Gherasimov
 Ghirlandaio (Domenico Bigordi, *detto* Il Ghirlandaio)
 Gianoncelli, Bernardo
 Gide, André
 Gigli, Beniamino
 Giorgio V, re (George Frederick Ernest Albert)
 Gir
 Giro, H.
 Glazunov, Aleksandr Konstantinovič
 Gleizes, Albert
 Glinka, Michail Ivanovič
 Godard, Benjamin,

- Goethe, Johann Wolfgang von
 Goetz, Ray
 Goetzl, Anselm
 Gofman, Modest Ljudvigovič
 Gogol, Nikolaj (Nikolaj Vasil'evič Gogol')
 Gol'c, Nikolaj Ossipovič
 Goldoni, Carlo
 Golejzovskij, Kas'jan Jaroslavič
 Goloubéva (A.K. Golubeva)
 Golovine, Alexandre (Aleksandr Jakovlevič Golovin)
 Golschmann, Vladimir
 Goncharov, Pavel (Pavel Ivanovič Gončarov)
 Gonsierowska | Gonsiorowska | Gonserovska | Gonsierovska
 Gontcharov | Gontcharov I
 Gontcharov | Gontcharov II
 Gontcharova, Nathalie (Natal'ja Sergeevna Gončarova)
 Gontcharova | Gontscharova, Helena (Elena Gončarova)
 Goossens, sir Eugene Aynsley
 Gorbačëv, Michail Sergeevič
 Gorchkova (Marija Nikolaevna Gorčkova?)
 Gordon, Gavin
 Goremikine, Ivan (Ivan Loginovič Goremikin)
 Gorodetskij, Sergej (Sergej Mitrofanovič Gorodeckij)
 Gorskij, Aleksandr Alekseevič
 Gostemilova, Aleksandra
 Goudnine | Goudin, Alexandre (Aleksandr Gudin)
 Goulaiew, Nicolas (Nikolaj Guljaev)
 Gould, Glenn
 Gouliouk | Goulouk, Ludmilla (Ljudmila Guluk)
 Gounod, Charles
 Gounsbourg, Raoul *vedi* Gunsburg, Raoul
 Grabovska (Sofija Grabovska)
 Graham, Martha
 Grand Ballet du Marquis de Cuevas
 Granier
 Grantzeva, Rachel (Rachel Lanfranchi)
 Grassi, Raffaele
 Greene, Jonnie
 Greffülhe, contessa Élizabeth (Marie Anatole Louise Elisabeth, *née* de Riquet de Caraman-Chimay)
 Grékova (E.A. Grekova)
 Grekulova, Raissa
 Grieg, Edvard
 Grioux
 Griffith, Hubert
 Grigoriew | Grigoriev | Grigorieff, Serge (Sergej Leonidovič Grigor'ev)
 Grigorovitch, Yuri (Jurij Nikolaevič Grigorovič)
 Gris, Juan
 Grisley, Roberto
 Grizot, Emmanuelle
 Gross, Valentine *née* Hugo
 Grunenberg, Arthur
 Gualino, Riccardo
 Gubert
 Guerassimow | Guerassimov
 Guerra, Nicola
 Guilbert, Laure
 Gulink
 Gunsbourg, Raoul Samuel
 Gunzbourg, barone Dmitrij de
 Guttuso, Renato
- H**
- Händel, Georg Friedrich
 Hahn, Reynaldo
 Haskell, Arnold L.
 Hébertot, Jacques (André Daviel)
 Heine
 Herman
 Herrman, Hans
 Hierlinger, Adolph
 Hill, Peter
 Hindemith, Paul
 Hodson, Millicent
 Hofmann, Josef (Józef Kazimierz Hofmann)
 Hofmannsthal, Hugo de
 Honegger, Arthur
 Horenstein, Jascha (Jaša Gorenštejn)
 Hoyer | Hoyer I | Khoer, Jean, (Žan Hojer)
 Hoyer | Hoyer II | Khoer, Czeslaw (Česlav Hojer)
 Hugo, Victor (Victor-Marie Hugo)
 Lumières, Robert d'
 Hurok, Sol (Solomon Izraelevič Gurkov)
 Hutchinson Guest, Ann
 Huysmans, Joris Karl (Charles-Marie-Georges Huysmans)

I

Iakouloff, N. (Natal'ija Jul'evna Jakulova)
 Iakouloff | Yakouloff, Georges (Georgij Bogdanovič Jakulov)
 Iakovleff, Sandra (Aleksandra Jevgen'evna Jakovleva)
 Iakovleva
 Iakovlew (Aleksandr Evgen'evič Jakovlev)
 Idzikovsky | Idzikowski | Idikovsky, Stanislas (Stanislas Idzikovski)
 Ieserska | Jezierska
 Ignatov, Basil (Vasilij Ignatov)
 Inghelbrecht, Désiré-Émile
 Ioassafov
 Isola, Émile
 Isola, Vincent
 Israëls, Jozef
 Issatchenko (Konstantin Stepanovič Isačenko)
 Istomina
 Ivan IV, zar (Ivan Vasil'evič), *detto* Il Terribile
 Ivanowsky (Nikolaj Pavlovič Ivanovskij)
 Ivashenko, Madame
 Ivina (Eveline Stoll)

J

Jakiel
 Jamoujinsky (Jan Janovič Jalmulžinskij)
 Jaques-Dalcroze, Émile (Émile Jaques)
 Jaremitsch | Yarémitsch (Stepan Petrovič Jaremič)
 Järvinen, Hanna
 Jasevitch
 Jazvinsky | Yazvinsky | Jasvinsky (Ivan Ivanovič Iazvinskij)
 Jdanow
 Jerska | Ieserska | Jezierska
 Jeschke, Claudia
 Joffrey Ballet
 Jofmann (Józef Kazimierz Hofmann)
 Jones, Robert E.
 Jordan, Stephanie
 Joulitska (Emil'ja Julizka)
 Junior Balletto di Toscana
 Juon, Konstantin (Konstantin Fëdorovič Juon)
 Jusseaume, Lucien
 Jussupov, principe Feliks Feliksovič
 Juvarra, Filippo

K

Kachmanoff
 Kachouba, Valentina *vedi* Cachouba Valentina
 Kainer, Ludwig
 Kamischoff, D.
 Kandina, Antonina
 Kandinskij, Vasilij
 Karalli, Vera (Vera Alekseeva Caralli)
 Karatygin, Vjačeslav Gavrilovič
 Karlevska
 Karnecki | Karnetzki (Vladislav Karneckij)
 Karsavina, Tamara | Tamar | Thamara (Tamara Platonovna Karsavina)
 Kaschmann, Giuseppe
 Kastorsky, Wladimir (Vladimir Ivanovič Kastorskij)
 Katchatovsky (Aleksandr Vladimirovič Kočetovskij)
 Kawecki
 Kchessinskaja | Kchessinska, Matilda (Matil'da Feliksovna Kšesinskaja, principessa Romanova-Krasinskaja)
 Kchessinsky, Félix (Feliks Ivanovič Kšesinskij)
 Kchessinsky, J. (Josif Feliksovič Kšesinskij)
 Kedrow (Nikolaj Nikolaevič Kedrov)
 Kegler, Watslaw (Vaslav Kegler)
 Kessler, conte Harry von
 Khilkov, principe (Michail Ivanovič Chilkov)
 Khomiakov (Vjačeslav Komjakov)
 Kibaltchich (Vasilij Kibalčič)
 Kireevskij, Pëtr Vasil'evič
 Kirstein, Lincoln
 Kisselew | Kissilew, Basil (Vasilij V. Kiselev)
 Klee, Paul
 Klementovitz | Klementovitch | Klementowicz | , Leocadia (*anche* Loda Klemova) (Leokadia Klementovicz-Bourman)
 Klemetska (Evgenija Klemeckaja)
 Klyagin, Irina
 Koblew | Kobelev (Konstantin R. Kobelev)
 Kochanovsky | Kohanovsky, Sigismond
 Kochetolsky | Kochetovsky *vedi* Katchatovsky
 Kochno, Boris Evgenjevič
 Koklova | Hohlova | Hokhlova | Hoklova | Kokhlova, Olga (Ol'ga Stepanovna Chochlova)
 Kokovtsov, Vladimir N. (Vladimir Nikolaevič Kokovcov)
 Koksova

- Komarova, Hélène (Elena Komarova)
 Komissarževskaja, Vera Fëdorovna
 Kommissarov
 Konatsinska
 Kondakov, Nikodim Pavlovič
 Konetzka | Konetska | Konietska (Ljubov' Dmitrievna Koneckaja)
 Kopytsinska | Kopatsinska | Kopcynska | Kopycynska | Kopylsinska
 Koribut-Kubitovič, Pavel Georgevič ("Pavka")
 Korovine, Konstantin (Konstantin Aleksevič Korovin)
 Kosiarsky | Kosarsky (M. Kosjarskij)
 Kosloff, Alexandra *vedi* Baldina, Aleksandra
 Kosloff | Kozlow | Koslow, Théodore (Fëdor Michajlovič Kozlov)
 Kostetsky | Kostezki | Kostecki | Koteski, Stanislas (Stanislav Kostecki)
 Kostrovskaja | Kostrovska
 Kostrovsky | Kostrovskoj | Kostrovskoy (Dmitrij Romanovič Kostrovskij)
 Kotchetowsky | Kotchetovsky | Kochetowsky, Alexandre *vedi*
 Katchatovsky
 Koultychytzka | Koultychitska
 Koultenitska
 Koultriska
 Kousmina | Kouzmina
 Koussevitzky, Serge | Sergei (Sergej Aleksandrovič Kusevickij)
 Koussoff, Ivan (Ivan Nikolaevič Kusov)
 Kouznetsov | Kousniétsov (Michail Kuznecov?)
 Kouznetsova, Maria (Marija Nikolaevna Kuznezova)
 Kovalevska | Kovalevka | Kowalewska, Josefina | Joséphine
 Kovalsky | Kowalsky, Luis (Luis Kovalsky)
 Koziarsky
 Kozloff, Theodore (Fëdor Michajlovič Kozlov)
 Kozyra, Katarzyna
 Kramskoj, Ivan Nikolaevič
 Krasnova (Margaret Craske)
 Krasovskaja, Vera Michajlovna
 Krassovskaja | Krassovska, Lydia (Lidija Leonidovna Krasovskaja)
 Kravtchenko (Vasilij Aleksevič Kravčenko-Doverin)
 Kremnev | Kremnew | Kremniev | Kremneff, Nicolas (Nikolaj Vladimirovič Kremnev)
- Krokstova
 Krostrovskaja | Kostrovskaja, Lubov
 Krüger, Elsa (Elizaveta Emil'evna-El'za-Krjuger)
 Kuchetovska, Xenia
 Kuhn, Thomas S.
 Kupka, František
 Kurtz, Efrem (Efrem Kurz)
 Kusnetsov (Pavel Varfolomevič Kuznecov)
 Kyasht, Lydia (Lidija Georgievna Kjakšt)
- L
- La Bella Otero (Augustine Carolina Carasson)
 La Touche, Gaston
 Laban, Rudolf
 Labroca, Mario
 Ladré, Ilaria *vedi* Obidennaja Ilarija,
 Ladré, Marian
 Lady De Grey (Constance Gwladys Robinson, marchesa di Ripon, contessa De Grey)
 Lalo, Pierre
 Laloy, Louis
 Lambert, Constant
 Lambine (Pëtr Borisovič Lambin)
 Lanceray, Eugène (Evgenij Evgen'evič Lansere)
 Landau, Constantin
 Landollf
 Lanskoj, Georges
 Lansky
 Lapchine
 Lapitsky
 Larionov, Michel (Michail Fëdorovič Larionov)
 Larionova (Nadežda Larionova)
 Larosov | Larsov | Larzov
 Lastchilina
 Lastchiline (Lev Aleksandrovič Laščilin)
 Laurencin, Marie
 Laurens, Henry
 Le Roy, Xavier
 Le Terrier, Eugène
 Leconte de Lisle, Charles Marie René
 Léger, Fernand
 Leighton, Lucas
 Lenbach, Franz von

- Lenievskaja
 Léon, Hélène
 Leonidoff, Ileana (Elena Sergeevna Pisarevskaja)
 Léonova, A. (A.N. Leonova)
 Léonova, L.
 Leontieva (Marija Michajlovna Leontieva)
 Leontiew | Leontev | Leontiev, Léonide (Leonid Sergeevič
 Leont'ev)
 Levinson, André (Andrei Jakovlevič Levinson)
 Levitan, Isaak Il'ič
 Lewis, Percy Wyndham
 Lhote, André
 Liadow/Liadov (Anatolij Kostantinovič Ljadov)
 Lichine, Davide (David Al'sanskij)
 Liebermann, Max
 Liepa, Andris Marisovič
 Lifar, Serge (Sergej Michajlovič Lifar')
 Linievskaja
 Lioukom, Elena [Elena Michajlovna Ljukom]
 Lioutikova
 Lipkovskaja, Lydia (Lidija Jakovlevna Lipkovskaja) [cantante]
 Lipkovskaja | Lipkopwska Eugenia (Evgenjia Lipkovskaja)
 Lissanevitch, Boris (Boris Nikolaevič Lisanevič)
 Liszt, Ferenc
 Litvinne, Félia (Françoise Jeanne Schütz)
 Ljapunov, Sergej Michailovič
 Lo Presti, Carlo
 Loboiko | Loboïko | Lobjoko (Maks Konstantinovič
 Lobjoko)
 Locanto, Massimiliano
 Lockenberg
 Lodetti, Felicita
 Lomonosoff, Mikhail (Michail Vasil'evič Lomonosov)
 London Festival Ballet
 Lopez (La Lopez)
 López, Encarnación (La Argentinita)
 Lopokova | Lopoukhova II | Lopoukhova | Lopuchova, Lydia
 (Lidija Vassil'evna Lopuchova)
 Lopuchov, Fëdor Vasil'evič
 Lord Berners (Gerald Tyrhwitt)
 Loring, Eugene
 Loukachévitch (V. A. Lukaševič)
 Loukine | Lukin | Lukine *vedi* Lucas Leighton
 Lourié, Arthur (Naum Izrailovič Lur'ja)
 Lubert, Charlotte
 Luciani, Sebastiano Arturo
 Lugné Poë, Aurélien (Aurélien-Marie)
 Luigi XIV, re di Francia (Louis XIV)
 Lully, Jean-Baptiste (Giovanni Battista Lulli)
 Lunačarskij, Anatolij Vasil'evič
 Lyon, Marianne
M
 Machat
 Maclezwowa, Xenia (Ksenia Petrovna Maklecova)
 Maeterlinck, Maurice
 Mafai, Mario
 Magnelli, Alberto
 Maikerska | Majcherska | Maïkerska | Makerska | Makeska |
 Maicherska, Henriette (Henrika Maikerskaja)
 Maison Baudut
 Maison Jove
 Maison Jules Muelle
 Maison Lanvin
 Maison Marie
 Maison Paquin
 Maison Taldykine
 Maison Violet
 Maison Weldy
 Maitzeff, Eugène
 Makarova, Natal'ja Romanovna
 Makletsova, Xenia (Ksenia Petrovna Maklecova)
 Malatsoff
 Malevitch, Kasimir (Kazimir Severinovič Malevič)
 Malherbe, Henry
 Malipiero, Gian Francesco
 Maljutin, Sergej Vasil'evič
 Mallarmé, Stéphane
 Malygin | Maliguine (Aleksandr Malygin)
 Mamajeva | Mamaeva
 Mamontov, Savva Ivanovič
 Mamsina, Elisabeth (Elizabeth Mamzina-Weicher)
 Manzotti, Luigi
 Manzù, Giacomo
 Marc, Franz
 Marchi, Virgilio

- Mareno
 Marija Pavlovna Romanova, granduchessa
 Marinelli Roscioni, Carlo
 Marinetti, Filippo Tommaso
 Mariquita, Madame
 Maris, Jacob
 Markevitch, Igor (Igor' Borisovič Markevič)
 Markova, Alicia (Lilian Alice Marks)
 Marra, Eleonora (Eleonora Morgan Philips)
 Martell, El
 Marteni
 Martin, John
 Martínez Sierra, Gregorio
 Mascagno Rosetta (*née* Rosa Granata)
 Mascagno, Enrico (Enrico Mascagni)
 Masini Pieralli, Angelo
 Maslov | Masslov (Maslov)
 Massenet, Jules
 Massine | Miassine, Léonide (Leonid Fëdorovič Mjasin)
 Masson, André
 Mastroianni, Umberto
 Mate el sin pies
 Mathieu, Louis
 Matisse, Henry
 Matskevitch
 Matveeva, Rachel
 Maximoff | Maximof (Maksimov)
 Mazo, Margarita
 Mazzucchelli, Ettore
 Mejerchol'd, Vsevolod Emil'evič
 Melba, Nellie (Helen Porter Mitchell)
 Menzel, Adolph von
 Mercadante, Giuseppe Saverio Raffaele
 Mercè, Antonia (La Argentina)
 Merode, Cléo de (Cléopâtre Diane de Mérode)
 Mesdag, Hendrik Willem
 Messenger, André
 Meštrovi , Ivan Gabrilovi
 Metchkowska | Mietchkovska | Mieczkowska
 Meyer, Marcelle
 Michailov | Michailow | Michaelov (Eraste Touraou, in arte:
 Eraste-Michaïloff-Touraou)
 Micholaitchik | Mikolaitchik, Vadislav (Vladislav Mikolajčik)
 Miklachevska, Natalia (Natal'ja Miklaševskaja?)
 Mikoulina | Mikulina, Natalie (Natalija Mikulina)
 Milhaud, Darius
 Milloss, Aurel
 Milovanova (Aleksandra Alekseeva Milovanova)
 Miñarita | La Miñarita
 Mirò, Juan
 Mjaskovskij, Nikolaj Jakovlevič
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin)
 Molinari, Bernardino
 Molotsov, S.
 Monakhov, Alexandre (Aleksandr Michajlovič Monachov)
 Mondrian, Piet
 Montéclair, Michel Pignolet de
 Montenegro, Roberto
 Montesquiou, conte Robert de (R. de Montesquiou Fézensac)
 Monteux, Pierre
 Monteverde, Fabrizio
 Montfort, Jeanne
 Moravieva
 Mordkine, Michel (Michail Michajlovič Mordkin)
 Moreno | El Moreno
 Moreton, Ursula
 Mori, Elisabetta
 Morin, Henri
 Moscardelli, Nicola
 Mouromska (Lidija Muromskaja)
 Mozart, Wolfgang Amadeus
 Muelle, Madame
 Mullock, Dorothy
 Munnings | Munings | Muningsova | Maningsowa, Hilda,
vedi Sokolova, Lydia
 Musorgskij, Modest Petrovič
 Muther, Richard
- N
- Nabokov, Nicolas (Nikolaj Dmitrevič Nabokov)
 Naoumow (P.S.Naumov)
 Napierkowska, Stasia
 Nápravník, Eduard
 Narçon, Armand
 Nathan, Ernesto
 Nectoux, Jean-Michel

Nedra, Jan
 Nelidov | Nelidoff | de Nelidoff, Lydia | Lydie (Lidija Ričjardovna Barto)
 Nemchinova | Nemtchinova II, Lydia (Lydiia Nikolaeva Nemčinova)
 Nemensky, I.
 Nemtschinova | Nemchinova I | Niemtschinowa | Nemtchinova, Vera, (Vera Nikolaevna Nemčinova)
 Nesterov, Michail Vasil'evič
 Nesterovska, Lydia (Lidija R. Nesterovskaja)
 Nestlekowska
 New York City Ballet
 Newman, Ernest
 Nicola II Romanov, zar (Nikolaj Aleksandrovič Romanov)
 Nicolaeva, Elena (Elena Nikolaevna Nikolaeva)
 Nicolaeva, Nadine (Nadežda Nicolaeva-Legat)
 Nicolaewa (Elena Nikolevna Nikolaeva)
 Nicolaidis (O. K. Nikolaidis)
 Niesloukhovska (Nina Nesluhovskaja)
 Nietzsche, Friedrich
 Nijinska, Bronislava (Bronislava Fominična Nižinskaja)
 Nijinska, Romola (Romola Karlovna Nijinskaja, *née* De Pulzsky)
 Nijinsky | Nijinski, Vaslav (Vaclav Fomič Nižinskij)
 Nikisch, Arthur
 Nikitina, Varvara Aleksandrovna
 Nikitina | Nikitina II, Nina
 Nikitina | Nikitina II, Alice | Alicia (Alisa Nikitina)
 Nikitine (Nikitina)
 Nikitine (V. L. Nikitin)
 Nikolaj Michajlovič, granduca
 Nikolaj Pavlovič, granduca
 Nomansky
 Norman, Miss
 Nouvel, Walter (Valter Fëdorovič Nuvel', *detto* "Valečka")
 Novacoff
 Novak/Novac/Nowak, Sigmund (Sigismund Novack)
 Novaro, Luciana
 Novikov | Novikow, Laurent (Lavrentij Lavrent'evič Novikov)
 Novitska (Sofija Novicka)
 Nozal, Alexandre francese
 Nuovi balli italiani

Nureyev, Rudolf (Rudolf Chametovič Nureev)
 Nurok, Alfred (Al'fred Pavlovič Nurok)

O

Obidennaia, Ilaria (Ilarija Obidennaja)
 Ochimowsky | Okimowsky | Okhimovsky | Ochimovski, Jan
 Offenbach, Jacques
 Offord, Dorinda
 Oghinskaja | Oghinska, Nina (Nina Oginskaja)
 Oghnev | Ognev
 Oiseau bleu, L'
 Ojetti, Ugo
 Okhimovsky | Ochimovsky *vedi* Ochimovsky
 Olghina (Ekaterina Sergeevna Olchina)
 Olkhina, Laura (Laura Wilson)
 Opéra russe à Paris
 Original Ballet Russe
 Orlik
 Orlova, Sophie (Sofija Orlova)
 Orlov | Orlov, Alexandre (Aleksandr Aleksandrovič Orlov)
 Ormansky
 Ostrogradsky, (F. D. Ostrogradskij)
 Ostroukov, Il'ja Semënovič
 Ostrumova Lebedeva, Anna Petrovna
 Oudot
 Oulanov
 Oumansky, Georges (Georgij Michajlovič Umanskij)
 Oumoski

P-Q

Pacaud
 Pacheco, José
 Paisiello, Giovanni
 Palitzine, Nicolas
 Panaev, Ivan Ivanovič
 Panaev, Valer'jan Aleksandrovič
 Panaeva, Elena Valer'janovna
 Panaeva-Karceva, Aleksandra Valer'janovna
 Panow (A. V. Panov)
 Pappacena, Flavia
 Pasler, Jann
 Pavlova
 Pavlova, Anna Pavlovna

- Pavlovskaja | Pavlovskaja, Dora (Doreen Miller)
 Pawloff | Pavlov | Pavloff, Michel (Michail Liberson Pavlov)
 Pawlowski, Gaston de
 Pécour | Pécourt, Louis
 Perepletčikov, Vasilij Vasil'evič
 Peretti, Serge
 Pergolèse | Pergolesi, Giovan Battista (Giovanni Battista Draghi)
 Perrault, Charles
 Petipa, Joise
 Petipa, Marius
 Petit, Roland
 Petrakevitch (Vera Petrova Petrakevič)
 Petrassi, Goffredo
 Pétrenko, Elisabeth (Elizaveta Fëdorovna Petrenko)
 Petrova, Vera *vedi* Petrakevitch
 Petrow, A.
 Pétrow, P. (Pavel Nikolaevič Petrov)
 Pevsner, Anton Abramovič
 Pflanz | Pflanc, Sophie (Sofija Marija Pflanz)
 Phelan, Peggy
 Philippe, duca d'Orléans
 Philippe, principe d'Orléans, conte di Parigi
 Pianovski | Pianowski (Mieczyslas Pianowski)
 Picabia, Francis
 Picasso, Pablo
 Piccolo, Laura
 Pick-Mangiagalli, Riccardo
 Pierné, Gabriel
 Pierre de Monaco, principe (conte Pierre di Polignac, duc de Valentinois)
 Pietro I (*detto* Il Grande), zar (Pëtr Alekseevič Romanov)
 Piltz, Maria (Marija Iul'evna Pil'z)
 Pirandello, Luigi
 Pitoeff | Pitoëff, Pierre (Pëtr Pitoev)
 Pitoëff, Georges (Giorgij Ivanovič Pitoev)
 Pitoëff, Ludmilla (Ljudmila Jakovlevna Smanova)
 Plekhanov, pittore
 Plotnikova, Irena
 Pogorietzkaja
 Poiré | Poire
 Pojewska
 Pojitska (B.A. Požitskaja)
- Pokhitonow (Daniil Il'ič Pokhitonov)
 Polenova, Elena Dimitrevna
 Poletti, Beppe
 Poliakova, Hélène (Elena Dimitrjevna Poljakova)
 Poliakow
 Polignac, principessa Edmond de (*née* Winnaretta Singer)
 Pollock, B.
 Polunin | Polounine, Violet (Elizabeth Violet Polunin, *née* Hart)
 Polunin | Polounine, Vladimir Jakovlevič
 Ponchielli, Amilcare
 Poplavskaja, Eugenia (Evgenija Poplovskaja)
 Porter, Cole Albert
 Potapowicz | Potapovitch, Marie (Maria Potapovicz)
 Poulenc, Francis
 Prampolini, Enrico
 Preljocaj, Angelin
 Préobrajenska, Olga (Ol'ga Josifovna Preobraženskaja)
 Presniakow (Valentin Ivanovič Presnjakov)
 Press, Stephen
 Pritchard, Jane
 Prokof'ev, Linette (Carolina Ivanovna Codina)
 Prokof'ev, Sergej Sergeevič
 Prokof'ev, Svjatoslav Sergeevič
 Prokofieva | Prokofieva (Anna Prokof'eva)
 Pruna, Pedro
 Prunière, Henry
 Puccini, Giacomo
 Puni
 Puškin, Aleksandr Sergeevič
 Puvis de Chavannes, Pierre
 Quilleré, Eric
- R**
 Rachmaninov, Sergej Vasil'evič
 Radina, Felia *vedi* Lodetti, Felicita
 Radlov, Sergej Ernestovič
 Rahmonow
 Rainer, Yvonne
 Raissoff, Grégoire (Grigorij Ivanovic Raisov, in arte Grégoire Halévy-Raissoff)
 Rakmanov | Rachmanov
 Rambert | Ramberg, Dame Marie (Cyvia Rambam)

- Rameau, Jean-Philippe
 Ramuz, Charles-Ferdinand
 Ratanova, Maria
 Ravel, Maurice
 Razounovitch | Razoumowitch | Rozumowicz, ballerina
 (Marija Razumovič)
 Redding, Joseph D.
 Reeves, Wynn
 Reiner, Fritz (Frederick Martin Reiner)
 Reisen | Reizen (Marija Romanovna Reizen)
 Renine, Dagmara (Dagmara Renina)
 Repin, Il'ja Efimovič
 Rera | Rerol, Rosina *vedi* Mascagno, Rosetta
 Resnevič, Ol'ga (Olga Signorelli)
 Respighi, Ottorino
 Reszké, Édouard de (Edward Reszke)
 Reszké, Jean de (Jean Mieczyslaw Reszke)
 Revalles, Flore (Flora Emilie Treichler)
 Rhené-Baton (René-Emmanuel Baton)
 Riabouchinska, Tatiana (Tat'jana Michajlovna Rjabušinskaja)
 Ribas
 Ricciardi, Achille
 Richepin, Jean
 Rieti, Vittorio
 Rigaud, André
 Rilke, Rainer Maria
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič
 Ritch, Théodore
 Rivera, Diego
 Rivière, Jacques
 Rizzi, Daniela
 Rizzo, Cristina
 Robbins, Jerome (Jerome Wilson Rabinowitz)
 Rochmanow | Rachmanow | Rachmanov (Sergej Rachmanov?)
 Rodin, Auguste
 Roerich, Nicolas (Nikolaj Konstantinovič Roerich)
 Roger-Ducasse, J.-J.-A. (Jean Jules Aimable Roger-Ducasse)
 Rojas
 Roland-Manuel (Roland Alexis Manuel Levy)
 Romanitza (Romanica)
 Romanov, Vladimir
 Romanov | Romanoff | Romanow, Boris (Boris Georgevič Romanov)
 Rombo Morosini, contessa Annina
 Romow, Nicolas (Nikolaj Romov)
 Rosaÿ | Rosay | Rosai, George (Georgij Al'fredovič Rozai)
 Rosovska | Rosovsky, Zoïa (Zoia Rosovskaja)
 Ross, Herbert
 Rossini, Gioachino
 Rosticher Giordano, Nathalie
 Rota, Nino
 Rouault, Georges
 Rousseau, Le Douanier (Henry Julien Félix Rousseau)
 Roussel, Albert
 Rovescalli, Antonio
 Rovinskij, Dmitrij Aleksandrovič (?)
 Royal Ballet
 Royer-Collard, Pierre-Paul
 Rozanov, W. (Vasilij Vasil'evič Rozanov)
 Rozenchtein | Rosenštein, Vera
 Rozumovicz | Rozumowicz
 Rubia de Jerez, La
 Rubinstein, Anton (Anton Grigorevič Rubinštejn)
 Rubinstein, Ida (Lidija L'vovna Rubinštejn)
 Ruffo, Titta (Ruffo Titta Cafiero)
 Ruskin, John
 Russell, Ken
 Russell, Morgan
 Russolo, Luigi
- S**
 Sabaneev, Leonid Leonidovič
 Sadler's Wells Ballet
 Sadovène, Hélène (Elena Alekseevna Sadoven')
- Saint-Saëns, Camille
 Saix, Guillot de
 Sakharoff, Alexandre (Aleksandr Sacharov)
 Salazar, António de Oliveira
 Samkov, Vladimir Alekseevič
 Samuel-Rousseau, Marcel
 Sanderson, Sybil
 Sanine, Alexandre (Aleksandr Akimovič Šenberg)
 Santoni, Giovanni Battista
 Sanvel
 Sapounow (Nikolaj Nikolaevič Sapunov)

- Sasportes, José
 Satie, Eric
 Sauguet, Henri
 Savina, Vera (Vera Clark)
 Savitska
 Savitsky (Michail Savickij)
 Sazonova (Evgenija Nikolaevna Sazonova)
 Sazonova-Slonimskaja (Julija Leonidovna Sazonova Slonim-
 skaja)
 Sbroueva | Zbroueva (Evgenija Ivanovna Zbrueva)
 Scarlatti, Domenico
 Šajkevič, Andrej Anatolevič
 Scheijen, Sjeng
 Schelepina (A. I. Šelepina)
 Scherer, Fedor (Fëdor K. Šerer)
 Scherliess, Volker
 Schervachidze | Schervachidzé, principe Alexandre (Aleks-
 andr Konstantinovič Šervašize)
 Schiller, Friedrich
 Schloezer, Boris de (Boris Schloetser)
 Schmitt, Florent
 Schneider, Louis
 Scholl, Tim
 Schollar | Scholar | Chollar, Ludmilla | Ludmila (Ljudmila
 Franzevna Šollar)
 Schönberg, Arnold
 Schorske, Carl E.
 Schubert, Franz
 Schumann, Robert
 Scialoja, Toti (Antonio Scialoja)
 Scigliano, Eugenio
 Scotto, Marc-César
 Ščukin, Sergej Ivanovič
 Segalen, Victor
 Semenov, Michele | Michele (Michail Nikolaevič Semënov)
 Séménov | Semenoff | Semenov, Nicolas (Nikolaj
 Prokof'evič Semënov)
 Sergheiev | Sergueiew | Sergueieff (Arkad Sergeev)
 Sergueieff (Nikolaj Grigor'evič Sergeev)
 Sergueev II
 Serov, Aleksandr Nikolaevič
 Serov, Valentin Aleksandrovič
 Sert, José Maria
 Sert, Misia (Maria Zofia Zenajda, *née* Godebska)
 Seurat, Georges
 Severini, Gino
 Sevillano, El
 Sharp
 Shearer, Moira
 Signorelli, Angelo
 Signorelli, Olga *vedi* Resnevič, Ol'ga
 Sinding, Christian
 Singaevsky | Singaievsky
 Širjaev, Aleksandr Viktorovič
 Sisowath Monivong, re di Cambogia
 Sitwell, Satcheverell
 Skibine
 Skoupevsky
 Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič
 Slavinska | Slawinska, Helia
 Slavinsky, Thaddeus | Tadeo (Tadeuš Slavinskij)
 Slawicka | Slavicka | Slavitzka, Franciska
 Slobodska, Oda (Oda Abramovna Slobodskaja)
 Slobodska, Ol'ga
 Slonimsky, Iuri (Juri Josifovič Slonimskij)
 Smirnov | Smirnow (Dimitri Alekseevič Smirnov)
 Smirnova, Hélène (Elena Aleksandrovna Smirnova)
 Smirnova, Hélène
 Soboleva (E. R. Soboleva)
 Socrate, Carlo
 Sofocle
 Sokolov, Nikolaj Aleksandrovič
 Sokolova | Sokolowa, Lydia (Hilda Munnings)
 Sologub, Vladimir, conte (Vladimir Aleksandrovič Sologub)
 Solov'ëv, Nikolaj Feopemptovič
 Solti, sir Georg (György Stern)
 Somov, Konstantin Andreevič
 Šostakovič, Dmitrij Dmitrjevič
 Soudeikina | Sudeikina, Vera Arturovna (*née* de Bosset)
 Soudeïkine, Serge (Sergej Jurevič Sudejkin)
 Soudeyraime | Soudoraines
 Soumarokova | Sumarokova | Somarokova I, Anna (Anna
 Sumarokova)
 Soumarokova | Sumarokova | Somarokova II, Ljubov (Lju-
 bov' Sumarokova)
 Souritz, Elisabeth (Elisaveta Jakovlevna Suritz)

- Souvtschinsky, Pierre (Pëtr Petrovič Suvčinskij)
 Spadini, Armando
 Sparshott, Frances
 Spesivtseva | Spessiva, Olga (Ol'ga Aleksandrovna Spesivzeva)
 Sprichinska (Celina Vladislavovna Spryšinskaja)
 Stachko | Staszko (Elena Staško)
 Stanislavskij, Konstantin (Konstantin Sergeevič Alekseev)
 Stasov, Vladimir Vasil'evič
 Statkevitch | Statkewicz | Statkewitch | Statkievitch |
 Statkiewicz, Maximilian (Maksimilian Statkevič)
 Steinberg, Leon (Lev Petrovič Štejnberg)
 Steinberg, Maximilian (Maksimilian Oseevič Štejnberg)
 Steletzky, Dimitri (Dmitrij Semenovič Steleckij)
 Stepanov, C. (lo stesso di sopra?)
 Stepanov | Stepanoff (Fëdor Stepanov)
 Stepanova-Chevtchenko (Natal'ja Stepanova Ševčenko)
 Stigliz, barone Aleksandr Ljudvigovič
 Stokowsky, Leopold (Antoni Stanislaw Boleslawowicz)
 Storchio, Rosina
 Stratskevitch (Statkewitz?)
 Strauss, Richard Georg
 Stravinsky | Strawinski | Strawinsky, Igor (Igor' Fëdorovič
 Stravinskij)
 Strechnew, Serge
 Strobinder, P. M.
 Sulpasso, Bianca
 Sumarokova, A.
 Sumarokowa (Sumarokova?)
 Survage, Léopold (Leopoldij L'vovič Sturzwage)
 Svetloff, Valerien (Valer'jan Jakovlevič Ivčenko)
 Svoboda, Veceslas (Vjačeslav Vjačeslavovič Svoboda)
- T-U**
- Tailleferre, Germaine (Marcelle Taillefesse)
 Tairov, Aleksandr Jakovlevič
 Tamagno, Francesco
 Tanéïew | Taneev (Aleksandr Sergeevič Taneev)
 Tarakanova, Nina
 Taras, John
 Tarassow | Tarassov (Ivan Tarasov)
 Tariat | Thariat (Robert Thariat)
 Taruskin, Richard
 Taylor, Elizabeth (Dame Elizabeth Rosemund Taylor)
- Tchaïkovski | Tschaïkowsky | Tchaïkovsky, Petr (Pëtr Il'ič
 Čajkovskij)
 Tchaussowsky, Michel (Michail Čausovskij)
 Tchelitcheff, Paul (Pavel Fëdorovič Čeličev)
 Tcherepanova | Tschreponova | Tchereponova, Anna (Anna
 Čerepanova)
 Tchérépnine, Nikolaï (Nikolaj Nikolaevič Čerepnin)
 Tcherkas, Constantin (Konstantin Čerkas)
 Tcherkassy, Marianna
 Tcherniatina (A. S. Černiatina)
 Tchernicheva | Tchernishev | Tchernycheva | Tchernichova |
 Tchernychowa, Lubow (Ljubov Pavlovna Černiševa)
 Tchernobaeva | Tchernobaïeva, Nina (Nina Sergeevna Čer-
 nobaeva)
 Tchoudinow (Sergej Vasil'evič Čudinov?)
 Tchouprinow
 Tejero (El Tejero)
 Teljakovskij, Vladimir Arkad'evič
 Tenišev, principe Vjačeslav Nikolaevič
 Teniševa, principessa Marija Klavdievna
 Testa, Alberto
 Tharp, Twyla
 Thaulow, Fritz
 Thomas, Ambroise
 Thomson, Virgil
 Timiriazev, Wassili (Vasilij Ivanovič Timirjazev)
 Titow (A. I. Titov)
 Tkhorjewsky, Michel
 Tobojko | Toboïko
 Tolkatchew (Christofor Benediktovič Tolkačëv)
 Tolstoj, Lev Nikolaevič
 Tolstoj, principe Ivan Ivanovič
 Tommasini, Vincenzo
 Toscanini, Arturo
 Toscanini, Walter
 Tougarinova (Klavdija Alekseevna Tugarinova)
 Treer, Leonard
 Trefilova, Vera (Vera Aleksandrovna Trefilova)
 Tret'jakov, Pavel Michajlovič
 Trousevitch (Aleksandra Trusevič)
 Tumanova, Tamara Vladimirovna
 Unguer | Unger, Serge (Sergej L. Unger)
 Utrillo, Maurice

V

Vadimova, Dora (Dora Vadimovna Vadimova)
 Valéry, Paul
 Valts, Karl Fëdorovič
 Van den Toorn, Pieter
 Van Dyk, Ernest, tenore
 Van Gogh, Vincent
 Vanloo, Albert Guillaume Florent
 Varjensky
 Vasnecov, Apollinarij Michajlovič
 Vassilewska | Wasilewska | Wassiliewska | Wassilevska | Vassilievskaja, Alexandra (Aleksandra Vasil'evskaja)
 Vassiliev, Théodore (Fëdor Aleksevič Vasil'ev)
 Vassilieva, Anne (Anna Gordeevna Vasil'eva)
 Vassilieva, M. (Margarita Vasil'evna Vasil'eva-Roždestvenskaja)
 Vaudoyer, Jean-Louis
 Venturi, Lionello
 Verde Gaio
 Verdi, Giuseppe
 Verlaine, Paul
 Veroli, Patrizia
 Vershinina, Irina (Irina Jakovlevna Veršinina)
 Viardot, Pauline
 Vic Wells
 Vidal, Paul
 Vigano | Viganò, Salvatore
 Vignati, Erminia
 Vigneau, Daniel
 Vilzak | Viltzak, Anatole (Anatolij Iosifovič Vil'zak)
 Vinay, Gianfranco
 Viñes, Ricardo
 Vivaldi, Antonio
 Vlad, Roman
 Vladimiroff, Pierre (Pëtr Nikolaevič Vladimirov)
 Vlassova (O.N.Vlasova)
 Volinine, Alexandre (Aleksandr Emil'janovič Volinin)
 Voljnskij, Akim (Akim L'vovič Fletcher)
 Volkonskij, principessa Ekaterina Dmitr'evna
 Vorobiew (N. V. Vorob'ëv)
 Voronkow (K. I. Voronkov)
 Voroutsov | Vorontzow (Vladimir Petrovič Voroncov)
 Vsevoložskij, Ivan Aleksandrovič

Vu-An, Eric

Vuillermoz, Émile-Jean-Joseph

W

Wagner, Richard
 Walsh, Stephen
 Walter, Victor (Viktor Grigor'evič Valter)
 Walton, William
 Warfolomeew, Alexandre (Aleksandr Varfolomeev)
 Warzynski | Warjinski | Warjinsky
 Wasnetzov, pittore (Apollinarij Michajlovič Vasnetsov)
 Wassiliewska | Wasilewska *vedi* Vassiliewska
 Webb, H.J.
 Weber, Karl Maria von
 Wigman, Mary (Marie Wiegmann)
 Williams, Vaughan (Ralph Vaughan Williams)
 Wilson, Laura *vedi* Olkhina
 Wiltzak | Wilzak, Anatole (Anatol Josifovič Viltzak)
 Winter, Marjan (Marian Winter)
 Witte, conte Serge de (Sergej Jul'evič Vitte)
 Wladimir, granduca (Vladimir Aleksandrovič Romanov)
 Woizikovsky | Wojcikowski | Voizikovsky | Wozikowski | Woisikovsky | Woizikowsky, Léon (Leon Wòjzikowski)
 Woizikowska *vedi* Antonova, Elena
 Worontsov | Worontsow | Worontzov | Worontzoff

Y

Yakovleff, Sandra
 Yakunčikova-Weber, Marija Vasiljevna
 Yalmoujinsky (Jan Janovič Jalmulžinkij)
 Yanowsky, Zenaida (Zinaida Janovskaja)
 Youjina (Natal'ja Stepanova Ermolenko-Južina)
 Youkine, A., Madame

Z

Zack, Léon (Lev Vasil'evič Zack)
 Zaïka, Théodore Grigorievitch (Fëdor Grigor'evič Zajka)
 Zailich | Zailih
 Zalevska | Zaleska, Marie (Maria Zalevska)
 Zambelli, Carlotta
 Zamoukowska | Zamuchovskaja | Zamouhovska, Valentine (Valentina Zamuhovskaja)
 Zaporojetz, Capiton (Kapiton Denisovič Zaporožez)

Zarina, Irina
Zarraga, Angel
Zbroueva | M.me Zbroueff (Evgenija Ivanovna Zbrueva)
Zeliuski
Zielinski | Zolinsky | Zelinsky
Zil'berštejn, Il'ja Samojlovič
Zirmundska, Olga

Zoboiki
Zola, Émile
Zolotarëv, Vasilij Andreevič
Zueva, Avdotija Aleksandrovna
Zulitska
Zwereff | Zverev | Sveriew | Svereff | Zwerew, Nicholas |
Nicolas (Nikolaj Matveevič Zverev)

Roma, dicembre 2014
<http://bibliomediateca.santacecilia.it>